الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

جامعة الجزائر

معهد اللغة والادب العربي

الموضوع

الرمز الديني عند رواد الشعر العربي الحديث

السياب - عبد الصبور - خليل حاوي - أدونيس

لنيل شهادة ،، الماجستير ،،

اعداد الطالبة :

آمنة بلعلى

اشراف الاستاذ :

د. محمد حسين الاعرجي

الموسم الجامعي : 88 / 1989

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة :

بدأ البحث بعاطفة انتماء تهدف الى تثبيت أثر القرآن الكريم في شعر السيّاب ، وذلك خلال مرحلة اللّسانس . وبايعاز من الاستاذ المشرف عكفت على دراسة مصادر الرّمز الدّيني في شعر السيّاب من خلال القرآن والانجيل والتوراة .

وتحولت العاطفة الى رغبة علمية صادقة في دراسة الشعر العربي الحديث من خلال تتبع الرّمز الدّيني فيه وقد صدر ذلك عن :

- الايمان بأنّ الرّمز مظنة الشعر الى الغموض ، ومن ذلك تبدو ضرورة فهمه ملحّة .
- الوعي بأنّ ظاهرة استعمال الرّموز جاءت استجابة لظروف حضارية فرضتها الساحة العربية منذ الخمسينيات ، دون أن ننكر ضرورته الفنيّة .
- ضرورة التعرف على الينابيع التي استقى منها الشاعر العربي الحديث رموزه والى أي مدى خضع لها ، وصهرها بموهبته .
- غياب دراسة نقدية شاملة تهتم بدراسة الرّمز عند الرّواد .

ونظرا لهذه الاعتبارات وغيرها كان اختيار موضوع الرّمز الدّيني عند روّاد الشعر العربي الحديث .

ونعني بالرّمز هنا ، طريقة في الأداء تعتمد الايحاء والايصال الدّلالي بدل المباشرة والتقريرية ، بقطع النظر عن استناده الى الفلسفة الرّمزية الغربية التي تجعل من الحلم والموسيقى وتراسل الحواس مطيّة له .
ونظرا لتوزع هذا النوع من الرّموز بين القرآن والانجيل والتوراة ومايتصل به من شخصيات وأحداث ذات بعد ديني صنّف بعنوان الرّمز الدّيني . وهذا التحديد يستثني الرّموز الأسطورية رغم التداخل بين الأسطورة والدّين لأنّها كانت قديما تقوم بدوره . لكن لابتعاد محتوى كلّ منهما عن الآخر من جهة ، ولسعة الرّموز الأسطورية من جهة أخرى ، خصّص البحث للرّموز الدينية دون أن يكون هناك اهمال كلّي للرموز الأسطورية فغالبا ماجاءت متلازمة في التوظيف وقد أشير الى بعضها كلما اقتضى ذلك في البحث .

لقد تساءلت عن فهم الشعر العربي الحديث ، وما البحث الا محاولة لفهمه ، وأفضى بي التفكير مع مراعاة قدراتي بصفتي مبتدئة ، والوقت المتوفر الى الاقتصار على أربعة شعراء من الرواد وملاحقة الرمز الديني عندهم ومسار تطوره تاريخيا وفنيا .

وأحسب أن السياب ، وعبد الصبور ، وخليل حاوي وأدونيس وحدهم كافين لدراسة هذه الظاهرة .

فالسياب حين يتجلى تراث الحداثة والمعاصرة ، وتنافس الأحياء على المجد الدائم ، يظهر اسمه في حقل الشعر العربي الحديث ، وهو كما يقول صلاح عبد الصبور أحق الشعراء العرب المحدثين بريادة الشعر ، فمنه ابتدأ الشعر العربي الحديث .

أما عبد الصبور فلأنه خاض تجربة الريادة في مصر ومثل أحسن تمثيل تجربة لغة الحديث اليومي ، والتجربة الصوفية .

ويعتبر الشاعر خليل حاوي من أحسن الشعراء العرب المسيحيين الذين مثلوا التجربة المسيحية الشرقية ، كما أنه يشكل برموزه تجربة الشعر الحضاري ، وقد اعتبره النقاد شاعر الانبعاث الأول ، لذلك تراه أحق شعراء لبنان بالريادة والدراسة .

ولأن بين الشاعر أدونيس وحركة الحداثة الشعرية علاقة رحمية ومجددة ، ولأنه كان منظرها الأول والمصر ، كان له الحق في أن يتبوأ جدارة الريادة مع بقية الشعراء .

وقد يرجع اهمال بعض الرواد الذين لا تقل مكانتهم عن هؤلاء كالبياتي ونازك ، وبلند الحيدري ، وأنسي الحاج وعبد المعطي حجازي وغيرهم ، الى باعث منهجي ، هو الرغبة في حصر الدراسة بهؤلاء وذلك قصد تعميقها دون ادعاء حصر أو استقصاء جزئيات توظيف الرمز الديني في شعرهم .

أما الحداثة في موضوع هذا البحث ففهمنا لها محكوم بأساسين زمني وفني بعكس المعاصرة التي هي مجرد وجود في الزمان .

أما الأساس الزمني فهو المحدد بنكبة فلسطين الى الآن . وأما الأساس الفني فهو الذي يرتبط بمغامرة الشعراء في البحث عن أساليب جديدة في الكتابة

وكان الرّمز هو ديدن الحداثة الشعرية .

وعلى الرّغم من أنّ حدود الرّمز والرّمزية غائرة في الزمان وفي الفن، وأنّ الرّمز من أهم الظواهر الفنّية في الشعر الحديث ، الاّ أننا لم نعثر على كتاب تطبيقي جاد في تقصّي خصائص الرّمز في الشعر العربي الحديث . لكن دون أن ننكر وجود فصول من كتب أو مقالات لها قيمتها التي ترصد ظواهر الرّمز وتتعقّب أساليب توظيفه ، وان كانت الأهمية توجّهت لدراسة الرّمز الأسطوري حتى أنّ أنس داود جعل الرّموز ذات الأصول الدّينية كقصّة قابيل وهابيل ، والمسيح ، وغيرها ، رموزا أسطورية ، وذلك في كتابه الأسطورة في الشعر العربي الحديث . وهو من أهمّ الكتب التطبيقية التي تناولت الرّمز الأسطوري في الشعر العربي الحديث من خلال أعلامه .

أمّا كتاب الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر ، لأحمد فتوح ، فله أهمية فريدة وخاصة في مجال الدّراسات الأكاديمية من الناحية النظرية .وهو يشكّل بالنسبة الى دارس الرّمزية خلفية مهمّة لأصول النظرية وانعكاساتها على الشعر. ولا شك أنّ افادة البحث من هذين الكتابين واضحة ويرجع لهما الفضل في توضيح كثير من الأمور.

ولا بدّ من الاشارة الى الكتب الخاصّة بالشعراء ، مثل تلك التي تعرّضت للسيّاب ككتاب عبد الجبّار عباس " السياب " وكتاب عبد الرضا علي عن الأسطورة في شعر السيّاب ، وكتاب احسان عباس عن حياته وشعره وكلّها ساعدت بأقدار متفاوتة في ابراز الظاهرة .

وعلى هذا الأساس يكون ميدان البحث وهدفه هو دراسة استخدام بعض الشخصيات والأحداث الدينية رموزا في الشعر ، ومعرفة مدى توفيق الشاعر في اعادة ابداع الشخصية أو الحادثة الدّينية ابداعا جديدا سواء تلك الرّموز التي تحولت مع مرور الزمن ، ومع التداول الى رموز تجاوزت بمدلولها الحقيقة الأصلية ، فأضاف اليها الشاعر دلالات جديدة ، أم تلك التي لم تدخل عالم الرّمز من قبل فأدخلها الشاعر رموزا جديدة يبدعها هو من وحي حقيقتها الأصلية ، فتنتقل من تلك الحقيقة ذات الدّلالة

المحدودة الى عالم الرّمز اللامحدود بايحائيته وكثافته الدّلالية المرتبطة برؤية الشاعر في الحاضر والمستقبل بقطع النظر عن خلفيتها الدّينية وموقعها في الزمن الماضي ؛

أمّا فيما يخص المنهج :

فانّ العديد من الدّراسات التي تناولت الشعر العربي الحديث يغلب عليها طابع الضبابية ، وذلك ناتج امّا عن تبني بعض المفاهيم النقدية الغربية واخضاع النصوص لها • وامّا عن الانطباعية وعدم ربط تطور الشعر بما في ذلك استخدام الرّموز بالسياق التاريخي الحضاري للأمّة العربية •والغريب أنّهم يربطون بدايته بنكبة فلسطين • ونظرا لذلك آثرنا توظيف المنهج الاستقرائي التحليلي للنصوص ضمن تطورها الفنّي الذي يخضع الى التّطور التاريخي سواء عند الشاعر الواحد أم ضمن الظاهرة كلّها ،ولم يكتف البحث بذلك بل تعيّن عليه ادراج باب هو الباب الثاني يربط فيه الشعر العربي الحديث وتوظيف الرّموز بدواعيها الحضارية : سياسية واجتماعية وثقافية ، فضلا على اخضاع التّطور الفنّي الى هذا المناخ في الباب الثالث، وهذا لا يعني تجلية العلاقات القائمة بين هذا المناخ والشعر فما هي الاّ محاولة •

انّه رغم اقتناعنا بأنّ الجانب الكبير من توظيف الرّموز كان من تأثير الغرب، الاّ أننا لم نشأ أن نتخذ من هذه المقولة الخيط الذي تنطلق منه •فاذا كانت ظروف النشأة تستدعي في تأطيرها الى الغرب الحضاري ، فانّ مسار التطور والتبلور خضع لطبيعة التجربة والرؤية العربيتين •

ولقد جاءت الخطة نتاج استقرائي للنصوص، وتوزعت على تمهيد وثلاثة أبواب ، يحوي كلّ منها فصلين •

وتفاديا للتكرار اقتصر التمهيد على التعرض الى مفهوم الرّمز قديما وحديثا ،ودوره في الحركة الرمزية الحديثة التي بيننا أهم معالمها فيما يخصّ نظرية الشعر دون اطناب ، لوعينا أن موضوع البحث ليس حصر خصائصها وانعكاساتها على شعراء العرب ، ثم لكثرة الدراسات حول هذه الحركة وهي دراسات وافية درست الظاهرة من مصادرها مثل كتاب " الرّمز والرمزية في الشعر المعاصر " لأحمد فتوح ولن نأتي بأكثر ممّا جاء به • وقد أردفنا ذلك بالتعرض الى أنواع الرّموز مثلما

نظر اليها النقاد .

وكان الباب الأول وهو "مستويات الرّمز بين المادة التراثية وأبعاد الرؤية المعاصرة" يهدف الى تبين مصدر الرّمز والى أي مدى شارك في صياغة الرّمز عند الشاعر سلبا وايجابا حين تطغى المادة الدّينية على الرؤية أو تتجاوب معها . ورغم علمنا بأن المادة الدّينية في القرآن وبعض ماجاء في الكتاب المقدس ليست من ابداع أمة وهذا ما تعنيه كلمة تراث ، فقد آثرنا استخدام مصطلح التراث الدّيني ، تفاديا لتكرار ذكر المصدر في كلّ موضع . وقد انقسم هذا الباب الى فصلين ، ففي حين اتجه الفصل الاول لتبين الرّمز حين يوظف توظيفا بسيطا ويحافظ الشاعر على الدلالة الاصلية للشخصية أو الحادثة نتيجة طغيان المادة التراثية أو عدم وضوح الرؤية . تمحور الفصل الثاني حول نماذج من توظيف الرّمز توظيفا ناضجا يؤكد الشاعر من خلالها قدرته على التحكم في معطيات القديم وصهره وفق متطلبات الحاضر .

وقد يبدو هذا الباب من الوهلة الأولى محدود الأهمية بالنسبة الى من يعنى بطبيعة الرّمز ، غير أن الوقوف على مصادر الرّمز وتبيتها كنص غائب ساهم في تشكيل النّص الشعري يبين لنا الى أي مدى تحكم في طبيعة الرّمز ووظيفته .

أما الباب الثاني فقد كان عنوانه "تجليات مشروع البعث والانكسار" ، اجابة عن دواعي استعمال الرّموز . فكان الفصل الاول يتمحور حول مرحلة البعث والبحث عن رموز الخلاص وفيها تعدّدت مشاريع التفاؤل بالبعث وأسبابه خلال مرحلة الخمسينيات التي شهدت الساحة العربية تحولاتها الخطيرة ، فاستدعت رموزا كثيرة ومتعدّدة بتعدد تلك المشاريع الثقافية والاجتماعية والسياسية . ولقد ساير الفصل التطّور التاريخي لهذه المرحلة عبر نتاج الشعراء وحصر أهم الرّموز التي استعملوها . ولمّا تبع هذه المرحلة انكسار في الواقع ، جاء الفصل الثاني تجسيدا لانحسار الرّموز وانعكاسات ظروف الستينيات على الشعر بعامة . ولقد حرص البحث في هذا الباب على ربط استعمال الرّموز بانتماءات الشعراء الايديولوجية والسّياسية نظرا لما شهدته المرحلة من اتجاهات ساهمت بكثير أو قليل في صياغة التجربة الشعرية ، وحددت

أبعاد الرّمز المختلفة .

ولقد كان البابان الأول والثاني خلفية عامّة أفاد منها البحث في الباب الثالث عبر تحليل متواضع لاثر الرّمز في بناء القصيدة العربية الحديثة ، وفي الواقع يعتبر نظرة عامّة للصياغة اللّغوية في القصيدة العربية ، وهي نظرة ترصد تطوّر وسائل الأداء في القصيدة حين يكون الرّمز فيها مجرد اشارة ، أوصورة جزئية الى أن يصبح بناء كليا ينتظم القصيدة بكاملها وهذا ما شكله الفصل الأوّل الذي هو الصورة والرّمز ، ولقد حرص البحث على مقارنات بسيطة بين عناصر الصور في الشعر وغيرها في المصدر الدّيني ، وعرفنا من خلال ذلك مدى تأثيره في الصياغة . أمّا الفصل الثاني والاخير فانّه يرصد أهم التغييرات اللّغوية التي طرأت على القصيدة العربية والى أي مدى مثل الرّمز هذا الدّور من خلال دراسة تطور الجانب المعجمي والتركيبي عند الشعراء ، ومدى صلة هذا التحول بقواعد التركيب اللّغوي العربي ، وحاولنا التعرف على أسباب دوران معجم واحد عند الشعراء في فترة معينة ، وتفرّدهم في مرحلة لاحقة .

.أخيرا ، لاأظن أنّ هناك بحثا بدون صعوبات ، ولا أظن أنّ الصعوبات التي يلاقيها الباحثون واحدة أومتكافئة من حيث المتاعب والامكانات . وطبيعة البحث في الجامعات العربية معروفة ، وأهونها صعوبة العثور على المراجع ، وخاصة اذا اتّصل البحث بظاهرة حديثة مثل الرّمزالدّيني في الشعر العربي الحديث الذي تتوزع مادته في ثنايا المجلّات . ولاشد ما أثارني قول الاستاذ المشرف حين شكوت اليه قلّة المراجع ، فقال لي : أتريدين من ابن طباطبا أن يؤلف لك كتابا عن خليل حاوي ؟ .وكان هذا القول بمثابة الصعوبة الأولى والحافز الاوّل في الوقت نفسه الذي هانت دونه كلّ الصّعوبات الذاتية والموضوعية التي اعترضتني طيلة مدّة البحث . وعلى الرّغم من ذلك فقد خرج البحث بصورته المتواضعة ، ويبقى محاولة لفهم شعرنا الحديث من خلال أهم ظواهره المتمثلة في الرّمز .

ولا يسعني الا أن أحمد الله على أنه مكنني من انجاز هذا العمل ، وأشكر أستاذي الفاضل محمد حسين الأعرجي على الثقة التي منحني اياها ، وقد أبدى حماسه للموضوع وتبناه، كما أعتز بفضل أساتذتي بجامعتي باتنة والجزائر ، وكل من ساعدني على اتمام هذا البحث ، كما أشكر للأساتذة المناقشين قبولهم عناء قراءته .

تمهيد :

أنّ دراسة الرّمز الدّيني في الشعر العربي الحديث تدعونا الى التعرّف على حقيقة توظيف الرّمز في الشعر، والفرق بينه وبين الحركة الرّمزية ، ومدى علاقته بها كمدرسة مذهبية لها فلسفتها الخاصّة في الفن .

وعند الوقوف على ذلك ، تستطيع أن نتابع توظيف الرّمز الدّيني عند الشعراء الروّاد ، دون أن نتقيد بكل الخصائص، والسمات الخاصة بالمدرسة الرمزية في الحكم على القصائد ،مثل نظرية التراسل ، أو الموسيقى ، أو الحلم ، وغيرها من أسس الحكم على انتماء الشعر الى هذه الحركة .

والحقيقة ، أن التعبير البشري اقترن في بدايته بالرّموز الاشارية الحركية التي توسّل بها الانسان في علاقاته مع أخيه الانسان ، وعلاقته بمن يوجّه اليهم طقوسه وعباداته فيما بعد ، حيث كانت الرّموز تعني التعبير عن الايمان الدّيني ، وكانت تعمل كوسائط بين العالمين المادّي والرّوحي ،وهذه العلاقة تتسم بالغموض الضروري ،للتلميح بأسرار التجربة الرّوحية التي يستعصي عليه التصريح بها ، ثم اقترنت تلك الرّموز بالآداب والفنون ، باعتبارها الصيغة المثلى للتعبير عن واقعه وطموحاته .

لهذا كلّه ، تبدو أن ينابيع الفن الرّمزي راسخة في الذاكرة الانسانية منذ القدم ، ومتصله اتصالا وثيقا بالديانات القديمة ، نظرا لما حملته من نزعات روحية ، حتى أصبحت الرّموز " احدى مرادفات العقيدة " (1)

أمّا ملاحقة كلمة " الرّمز " في أصلها ، فانها كانت تعني في اليونانية قطعة من فخّار أوخزف ، تقدم الى الزائر ، دليلا على حسن الضيافة ،وهي مشتقة من الفعل اليوناني الذي يعني " ألقى في الوقت نفسه " ، أوالرّمي المشترك jeter ensemble ، بمعنى اشتراك شيئين في حركة واحدة ، بين الاشارة والمشار اليه ، أو الرّامز والمرموز . (2)

---

(1) يراجع ريني ويلك وأوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة :حسام الخطيب ، ط 2 (بيروت 1980) :196 .

(2) يراجع هنري بيير، الأدب الرّمزي ،ترجمة :هنري زغيب ، سلسلة زدني علما ، ط 1 (منشورات عويدات . بيروت . باريس 1981) .

ويذكر أحد الباحثين ، أن أول من تحدّث عن الرّمز بمفهومه الفني ، هو أرسطو ، حيث قسّمه الى مستويات ثلاثة ، تعتبر أنواعا للرّمز هي :
الرّمز النظري أو المنطقي الذي يتجه بواسطة العلاقة الرّمزية الى المعرفة ، والرّمز العملي الذي يعني الفعل ، والرمز الشعري أو الجمالي وهو الذي يعني حالة باطنية معقدة من أحوال النّفس ، وموقفا عاطفيا أو وجدانيا . (1)

ويبدو أن أرسطو صنّف الرّموز وفق المنطق ، والأخلاق ، والفن . وهي المحاور الكبرى للفكر اليوناني آنذاك .

أمّا الكلمة في العربية ، فقد حفظ لها القرآن الكريم معناها الاشاري فجاءت بدل الكلام ، حيث جاء في قوله تعالى لعبده زكريا : "آيتك أن لا تكلم الناس ثلاثة أيام الاّ رمزا " (2)

ولقد حفظت المعاجم العربية هذا المعنى القرآني ، فشرحت الرّمز بحركات أو اشارات حركية تقوم بها العينان ، أو الشفتان ، أو اللّسان ، لتأدية معنى خفي غامض وسرعة ، فيقول صاحب لسان العرب : " هو تصويت خفي باللّسان كالهمس ، ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم باللّفظ من غير ابانة بصوت ، انّما هو اشارة بالشفتين " (3)

ولم يعرف الرّمز معناه الاصطلاحي الاّ مع العصر العبّاسي ، مثلما يذكر درويش الجندي ، فقد اقترن عند قدامة بن جعفر بالايجاز ، فيما هو أسلوب يخاطب به الذين يكتفون من الكلام بالتلميح والاشارة ، يتعدون عن الشرح والاطناب ، وأضاف اليه القيرواني غير المباشرة في الدّلالة فيقول : أنّ "معناه بعيد بعيد من ظاهر لفظه " (4)

وهكذا ، ارتبط مفهوم الرّمز " أدبيا " بمعناه اللّغوي ، فيما هو اشارة حسيّة ، ليست الاّ طريقا من الطرق الدّلالية التي تمتاز بالايجاز وغير المباشرة ، وهذان

---

(1) عاطف جودت نصر ، الرّمز الشعري عند الصّوفية ، ط 3 (دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيع ، 1983) : 33 .
(2) سورة آل عمران ، الآية 41 .
(3) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة رمز .
(4) ابن رشيق ، العمدة تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد ، ط 3 (مطبعة دار السعادة ، القاهرة ، 63-1964) ج 1 : 206 .

الركسان أساسا الغموض ومظنتسه ،بالقياس الى الاطتاب والمباشرة •

ولقد نظراليه علماء البلاغة على أنه نوع من أنواع المجاز ،أو هو نوع خاص من الكناية ،وحدوده تقع من خلال نوعية العلاقة التي تربطها بالمكنى عنه (1) بل ان الرّمز ماهو الا درجة في سلّم الوسائط داخل الكناية ، وذلك ما يستشف من كلام القزويني مثلا ، حين يرى أنه اذا كانت المسافة بين الكناية أو المعنى الظاهر، وبين المكّنى عنه أو المعنى الخفي المقصود ؛ فيها نوع خفاء فالمناسب أن تسمى رمزا ،لا ّن الرّمز هو أن تشير الى قريب منك على سبيل الخفية (2) •

وعلى هذا الا ّساس ،اذا أردنا تلمس مظاهر الرّمز في الشعر العربي القديم ، وجدنا عناصره تخاطبنا من وراء حجاب المجاز ، ولو في أرقى أشكاله ،وهي الاستعارة التمثيلية رغم أنّ الشاعر البحتري أعطى تعريفا متقدما للشعر يكاد يكون أوّل بيان في الرّمزية ، حين قال :

والشعر لمح تكفي اشارته … وليس بالهذر طوّلت خطبه (3)

وحتى الرّموز الصوفية التي صاغها المتصوفة وفق نظريات "الحدس ، والاشراق ، والتجلّي " ، وهي تبدو أرقى منها في الشعر الغنائي ، لم تخرج عن نطاق التمثيل الحسّي من العالم الخارجي ، كالخمر ، والغزل ، للتعبير عن حالات الاشراق ، والوجد ، والعشق ، والتجلّي • فقد اتخذوا من المحسوسات لغة ، ومسمّيات ، ومصطلحات أطلقوها على مدلولات خاصّة بهم ، كاعتمادهم في التعبير عن حبهم الالهي الى ألفاظ الحبّ الانساني وما يتصل به من وصل ، وهجر ، ولوعة ، ومن الخمر وما يتصل بها من سكر ، وندمان ، وجعلها رموزا اتخذوها وسائل للتعبير عن تجاربهم ومعاناتهم التي يصعب على اللّغة أن تعبّر عنها ،ذلك أنهم جعلوا من العالم الذي يحيط بهم خيالا لاحقيقة ، وانعتقوا من الحواس ، وتركوا العنان للرّوح •

ولقد بقي تعريف الرّمز خاضعا للمفهوم القديم الذي لم يخرج عن كونه

(1) يراجع صبحي البستاني ،"الدّلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز" : 14•
(2) نقلا عن م ن : 14
(3) ديوان البحتري ، تحقيق كامل الصيرفي م.ع. دار المعارف ، 1963 : 209

مجازا ، واذا أطلّ القرن التاسع عشر على الغرب ، بقي الرّمز نوعا من أنواع الكناية ، كما ظلت هذه الكلمة عند " غوته " ، " وكيتس " ، و " بودلير " ، غير مميزة عن " كلمة مجاز بمعنى استعارة ، اشارة الى مرموزة تمثل صورة أو منحوتة رمزية ، وكانت أحيانا تعني تمثيلي أو تصويري ... ومن هنا قول " بودلير " : " كل شيء عندي يصبح مجازا " ، في القصيدة التي يصوّر فيها باريس تنهاره مستخدما لذلك رمز الاوزّة " (1) .

أما "غوته" فانّه يحاول أن يميز بين الرّمز والمجاز بقوله : " يتميز الرّمز عن المجاز من حيث أنّه يخفي معنى " (2) ، لكن يبدو أنّ هذا التمييز هو نفسه تعريف المجاز ، غير أنّه في مكان آخر يؤكد سمّة البلاغة فيما هي الكلام الموجز الموحي ، والكثافة ويجعلهما من خصائص الرّمز ، مثلما يشير الى ذلك " تودوروف " في تفريقه بين الرمز والحكاية الرمزية ، حيث ينفي عنها هاتين السمتين (3) وباعتبار الرّمز مجازا يستعمل كعلامة على شيئين ، يصبح كلّ الشعراء رمزيين ، لكن بظهور الفلسفة الرّمزية ، رفض الشعراء أن تكون الرّمزية مجرّد تحويل المجاز القديم الذي كان يرمز لفكرة بانسان ، الى نوع آخر من المجاز يخلط بين الفكرة والمنظر الطبيعي ، لذلك كان للرّمز عندهم مفهومه الخاصّ الذي يتماشى مع المبادئ الانسانية لفلسفة الرمزية .

لقد كانت الفترة التي مهّدت للرمزية يستحيل فيها تحديد مفهوم الرّمز ، لصعوبة الاحاطة بالتواءات تعريفه عند الشعراء . وقد يرجع ذلك الى الارضية التي كانت سائدة في نهاية القرن التاسع عشر ، التي كانت مهيأة للتوفيق بين ماهو من العالم الخارجي ، وما هو من عالم النفس والفكر ، ونلمح ذلك في المثالية ، وفي فلسفة شوبنهاور التشاؤمية التي تجعل الفكر كشفا للعالم ، وتؤكد روح القلق ، والحيرة في الوجود المليء بالألغاز ، والرّموز ، وخيبة الأمل ، من انجازات العلوم الوضعية (4) . ثم نظرية بودلير في المراسلات التي تعتبر

(1) هنري بيير ، الأدب الرمزي : 8 .
(2) نقلا عن هدى وصفي ، عرض مقال " لو يه تاكس " ، فصول م 1 ع 3 1981 : 302 .
(3)
TZEVETAN TODOROV?- Théories du symbole, collection poétique. Editions du seuil, Paris, 1977.
(4) يراجع تسعديت آيت حمودي ، أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم ، سلسلة النقد الأدبي ، الطبعة 1 (دار الحداثة ، لبنان ، 1986

الوجود كتلة من الرّموز الدّالة على العالم الدّاخلي ، وغيرها من هموم الطموح الى العظمة ، والجمال ، والرّغبة في الجديد في ظل خيبة الأمل سمة ذلك العصر. وذلك الوهج الفكري الذي سمح للأدب أن يتطوّر نحو الحقيقة الرّمزية التي تبلورت فيما يعرف بالحركة الرّمزية . اذن لقد ولدت هذه الحركة في ظل أجواء انهيار القيم ، والمقدسات ، وبروز الذات التي أشارت الرّومنسية الى اهمالها في هذا العالم ، وجاء " نيتشه " وجعلها محور العالم ، ثم دخل " فرويد " في هذا العالم ، وسلّط الضوء على صدوعه ، وساعدت دراساته النفسية على توطيد الصّلة بين الشعر والحلم باعتباره منبع الخيال ، ووسيلة الشاعر الى ادراك الحقيقة العليا التي لاتدرك بالعقل ، ولا يعبّر عنها بالطرق المنطقية . (1)

كما أشارت هذه الدّراسات النفسية والفلسفية الى وجود حقائق خارج المجال الواقعي ، وراء المظاهر المادية ، معتمدين في ذلك على بعض النصوص الدّينية ، لتدعيم آراء أصحابها في ضرورة الرّمز ، وقد مهّد هذا الى عودة حقيقية الى الأساطير والى الأديان القديمة ، فيما بعد ، نتيجة ظروف أشار الى بعضها أحد الباحثين بقوله : " انّ عودة شعراء العالم في القرن العشرين الى الأسطورة ، هو تعبير ملحّ على الاحساس الجديد بالماضي احساسا طاغيا ، يفسّر أزمة الانسان الحديث في ظل الحضارة العلمية الصّاخبة ، ولذلك كان اليوت انسانا ممتازا في تجسيد هذه الأزمة ، حين أعلن بوضوح أنّه لاخلاص لثامن الأرض الخراب الا بالعودة الى أحضان الدّين " (2)

ولقد ترجمت ميول الشعراء الرّوحية ، فنيا ، الى رغبات أخرى تجلّت في الميل الى حلّ الشعر الى موسيقى كما عند يوفرلين وبانر ، والى حلم كما عند بودلير ، والى مثل أعلى بعيد المنال ، ولا يمكن التعبير عنه كما عند ملارميه ، والى سحر وطقوس كما عند رامبو وييتس . (3)

---

(1) يراجع محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر . ط 2 (دار المعارف ، 1978) : 110 — 115 .

(2) غالي شكري ، شعرنا الحديث الى أين ؟ ط 2 (دار الآفاق الجديدة 1978) : 132 .

(3) يراجع غراهام هو ، مقالة في النقد ، ترجمة محي الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية (مطبعة جامعة عين شمس 1973) : 157 .

ومنذ صدور أول بيان يعبّر عن هذا المذهب وخصائصه سنة 1886 ،تبلور مفهوم الرّمز وفق مفهوم الشعر ذاته حيث لخّص موریاس خصائصه في قوله :

"آنّ الشعر الرّمزي ضد الشرح ،والتسمية ، والعاطفية المصطنعة ،والوصف الموضوعي . وهو يحاول أن يلبس الفكرة المطلقة شكلا محسوسا ، شكلا ليس غاية في ذاته ، ولكنه يستهدف التعبير عن الفكرة ، وفي الوقت نفسه يظل موضوعا لها . كما أن الفكرة بدورها لا يمكن ادراكها دون سياق بهيّ من التشبيه الخارجية ، لأنّ السّمة الجوهرية في الفن الرّمزي تتضمن باستمرار الفكرة بداخلها ، وهكذا ليست مشاهد الطبيعة وحركات الناس ، والظواهر الما في هذا الفن مقصودة لذاتها ، ولكن بوصفها مظاهر بسيطة ، يقصد بها الى تمثيل علاقاتها الخفية بالأفكار الجوهرية . " (1)

يعكس هذا النّص خصائص الأسلوب الرّمزي الذي يميّزه الاهتمام بالأفكار المطلقة التي لا يعبّر عنها مباشرة أو بوساطة التشبيهات المعروفة ، ويتحد ذلك بوجود طرفي الظاهر والباطن ، كما يدرك بوساطة علاقات نفسية وعقلية غامضة ، ويكون الرّمز فيها هو الأساس في التعبير عن الفكرة المطلقة ،بل آنّ كلّ مظهر حسّي هو رمز عن شيء آخر غير تلك الحقيقة الحسيّة ، وهذا يعني أنّ العالم الخارجي تكمن حقيقته وراءه ، وما هو الاّ رمز أو مظهر خارجي عنها .

أنّ مفهوم الرّمز في الحركة الرّمزية يتعلق بالأسلوب بمستوييه الظاهر والباطن ، وبقدر ما تستعصي عملية التفسير وتتعدّد شعوريا ،أو نفسيا ،أو عقليا ، بقدر ما تتعمق رمزية الأسلوب وتتكشف ايحائيته .

ولقد أكّد " موریاس" في بيانه أنّ " مواضيع الشعر من صور ،وأفكار ، وعواطف ، ليست الاّ الظواهر المحسوسة الهادفة الى تمثيل تجانساتها السرّية مع الأفكار الأولية " (2)

وهذا القول يؤكد ما قلناه سابقا ،من أن الرّمزية فلسفة مبنية على الاعتقاد بوجود حقيقة خفيّة وراء العالم المحسوس ،ويرى " ألبيريس" آنّ هذه

(1) نقلا عن محمد فتوح أحمد ،الرّمز والرّمزية : 82 .

(2) ألبيريس ،الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين ، ترجمة جورج طرابيشي ، ط 1 (منشورات عويدات ، لبنان ، 1965) : 136 ـ 137 .

الرمزية مع الدّين (1) ، وفي ذلك ما يبرّر لجوء الرّمزيين الى الدين ، وا لفلسفات الرّوحية . وما الشعر حسب رأي ملارميه ، منظر الرّمزية - الا "تعبير محكم للمجهود العقلي الذي يهدف الى الجمال المحض ، وهو جمال لا يتحقق في عالم الواقع ، اذ ليس هذا الواقع الا رمزا لعالم حقيقي غير منظور" (2)

ولقد سيطرت النزعة الصوفية على معالم هذه الفلسفة ، حتى أنّ بعض الباحثين قال انّ الحركة الرمزية ذاتها ، هي في أساسها حركة صوفية ، أنكرت العقل واعتمدت النشوة الصوفية مصدرا للالهام ، واستهدفت بناء عالم جديد ، معتقدة أنّ هذا العالم يكمن في باطن الانسان (3) فلجأت الى استكناه هذا العالم بوساطة أدوات توحي به ، ولا تفصح عنه ، من لغة ايحائية ، وايقاع ذي معنى .

فلا غرو أن تكون الرّمزية - بقطع النظر عن خلفيتها الفلسفية - سمة للأسلوب ، لا تتحقق الا في اطار نظرية الايحاء الكبرى وماتستند اليه من فلسفة الخيال ، والحلم ، والموسيقى ، وتآلف المدركات الحسية وغيرها .

وعلى الرّغم من وضوح مفهوم الرّمز في الحركة الرّمزية ، الا أنّ بعض الشعراء والنقاد لم يزالوا الى عهد قريب يعتبرون الرّمز مجرّد " شيء يحلّ محل شيء آخر" مثلما اعتقد ذلك كلّ من بيتس وجون بك (4) ، وحتى "وستر" يعرّفه كذلك بأنّه " الشيء الذي يحلّ محلّ الشيء الآخر" ، لكنه يبدو أنه أحس بضيق هذا المفهوم ، وعدم قدرته على جلاء حقيقة الرّمز ، فأضاف اليه قوله : "أو يوحي به بسبب علاقة تجانس صدفة أو باتفاق ، ولكن ليس عن شبه مقصود" (5)

وقد علق أحمد فتوح على مفهوم "الصدفة" عند هذا الناقد بأنّه يفتقد الرّمز القيمة الايحائية المشروطة فيه ، حيث ينهض الرّمز على علاقة باطنية وثيقة تربطه بالرّموز ، وهي علاقة أعمق من مجرّد التداعي أو الاصطلاح (6) وهما ماقصده

(1) البنيهي ، الاتجاهات الأدبية : 137
(2) محمد فتوح أحمد ، الرمز والرمزية : 80
(3) يراجع روز غريب ، الشعر الحديث ، حركة ثورية محتومة ، مجلة شعر ع37 ، 1968 : 12
(4) يراجع
Jhon Beck.-MARTIN Corylo.-Literary terms and criticism,
Mac Millan education,Ltd,1985.
(5) نقلا عن :
Willam York Tindall.- Literary symbol indiana univesity press,Bloowington,second printing.
(6) يراجع أحمد فتوح ، الرمز والرمزية : 54 .

" ويسترمانWebster" بالصدفة أو الاتفاق .

ولم يتفق حول مفهوم واضح للرّمز الا في سنة 1918 ، حين اجتمعت الجمعية الفلسفية الفرنسية في السابع من مارس، وناقشت مفهوم الرّمز وحدّدت الرّمز بأنّه " شيء حسّي معتبر كاشارة الى شيء معنوي لا يقسع تحت الحواس ، وهذا الاعتبار قائم على وجود مشابهة بين الشيئين أحست بها مخيلة الرّامز " (1) .

ولم ينج شعرنا الحديث من التأثر بالاتجاه الرّمزي وان تفاوتت درجة التأثر بين المحاكاة والتقليد ، تارة ، والتأويل والتصرف تارات أخرى ، ولقد استخدم شعراؤنا الأساليب الرّمزية ، فظهرت عندهم اتجاهات متعددة ، بدء من البصمات الأولى التي تركتها الرّمزية .

ولقد كانت رمزية شعراء المهجر - وخاصة جبران الذي يعتبره البعض الممهد الأول للرمزية العربية - لاترتقي الى مستوى التجريد الكلّي للمحسوس ، بل تقوم على المجاز ، وكان الرّمز عندهم وسيلة للبرهنة على الفكرة . (2)

أمّا شعراء لبنان الذين تعرفوا على هذا المذهب عن طريق الترجمة ، فقد استفادوا من خصائصه مثل تراسل الحواس وتقريب مدركات الحواس المتناقضة ، وتوحيدها عن طريق التجريد ، وائتلاف المحسوس والمجرّد ، مثلما هو ظاهر في "نشيد السّكون " لأديب مظهر و " المجدلية " لسعيد عقل ، وغيرهما من شعراء أبولو الذين بقيت رمزيتهم كما وصفها أحمد فتوح على مشارف التعبير، ولم تبلغ حدّ التشبّع الذهني العميق (3) الذي يمكنهم من التأثر بالظاهرة وتأويلها بما يلائم تجاربهم ورؤاهم .

أمّا سعيد عقل فعلى الرّغم من هضمه لأساليب الرّمزية ، فقد تأكد قصوره في التماس أساس جمالي وفلسفي يقيم عليه بناءه الفنّي ، ذلك أن الفرق بين الشاعر سعيد عقل ، وشعراء الرّمزية الغربية ، " أن هؤلاء عانوا تجارب أدبهم الرّمزي ومارسوه قبل توصلهم الى اكتشاف نظرية المذهب الرّمزي ... بينما تلقى سعيد عقل هذه النظرية ، وأتقن مفاهيمها ثم طبّق

---

(1) يراجع أحمد فتوح ، الرمز والرمزية : 40 .
(2) م ن : 118 .
(3) يراجع م ن : 200 .

ذلك على شعره " (1) • وربما يقترب هذا التبرير مما ذكرته " سلمى الخضراء الجيوسي " في شأن توضيحها أن الرمزية العربية التي ظهرت رسميا ببيان "المجدلية " لم تجيء احتجاجا على موقف البرجوازية ونظرتها الوضعية والمادية للحياة ، كما لم تأت احتجاجا على ضعف الرومنسية العربية واغراقها في العاطفية والانكفاء على الذات • وانما جاءت تعبيرا عن طموح صفوة البرجوازية العربية وتطلعها الثقافي الى الفكر الغربي ، دون تمثل حقيقي لجوهر فلسفته الجمالية • (2)

ومع تطور الشعر العربي الحديث ، وتعدد مشارب الشعراء الثقافية ، لم تبرز أصول النظرية الرمزية كما عرفت في فلسفتها ، وبدت غائمة في أشعارهم لا تكاد تتصل بأسسها ، وخاصة بعدما تركز اهتمامهم في وسائل الايحاء على الأساطير والأديان وغيرها من بقية الموروثات الانسانية التي اتخذوها رموزا ؛ " ونزعت تجاربهم نزعة واقعية انسانية تشف عن قلق عصري أكثر مما تشف عن طموح الى استكناه الوجود ، وكشف مابين ظواهره من علاقات كونية كما هو شأن الرمزية في صورتها المذهبية " (3) **٣٨٤٢٠١**

غير أن هذا لايعني أن شعرهم لايجوز لنا أن تطلق عليه صفة الرمزية ، لأن المتأثر بنظرية أدبية معينة ، قد يقترب منها وقد يبتعد كثيرا أو قليلا عن خصائصها ، وليس هذا هدف البحث • مادام البحث عن الرموز وتوظيفها ولد خارج أسوار الفلسفة الرمزية ، حيث أن اللجوء الى الميثولوجيا والأساطير ، والى الشخصيات ، والأحداث الدينية قديم في الشعر ، ولم يعتبر من وسائل الترميز ، بل كان تضمينه أقرب الى المجاز منه الى الرمز • لكن ، منذ أن غامر الشعراء بايجاد أشكال جديدة في الكتابة ، ونهلوا من مذاهب الأدب المختلفة ، وخاصة الرمزية ، تجلى تفهمهم للرمز كقوة تضمينية هائلة في قلب الأسلوب • ففي حين فطن الشعراء الرومنسيون الذين حاولوا توظيف القصص الديني والشخصيات الأسطورية والتاريخية المختلفة في قصائدهم

---

(1) ياسين الأيوبي ، مذاهب الأدب ، معالم وانعكاسات ، ج 2 • الرمزية ط 1 (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، 1982) : 175 • ففيه تفصيل للرمزية العربية •
(2) سلمى الخضراء الجيوسي ، اتجاهات الشعر العربي الحديث ، نقلا عن عرض اعتدال عثمان لهذا الكتاب ، مجلة فصول م 1 ع 4 ، 1981 : 182 بتصرف •
(3) أحمد فتوح : 134 •

"كمّلي محمود طه" الى أهمية التوظيف ،ولم تتعد مساهماتهم ـ رغم ذلك ـ الاشارات العابرة ، وجعل تلك القصص طرفا تشبيهيا واطارا تتحرك فيه أحداثه وشخصياته للتدليل على أفكار معينة • تجد البعض من شعراء العرب قد وفّق الى حدّ بعيد في ذلك ، مثل الياس أبي شبكة الذي يعتبر من أكبر المهدين الناجحين في استعمال وتوظيف الرّموز الدّينية ، " فعلى الرغم من كون رموزه دينية الا" أنه أول من استخدم هذه الرموزفي الشعر العربي حركيا ، جاعلا منها وسيلة يقول بها مالا يتوقع القارئ منها " (1)

والحق ،انّ هذا النجاح في توظيف الرّمز ، انّما يقاس بمن سبقه من الشعراء العرب الذين استعملوا الرّموز ،حين كانت "سدوم" ، مثلا ،وهي البلدة التي أهلكها اللّه في عهد لوط ،تستخدم مجرد طرف في علاقة تشبيه أساس العلاقي فيها أخلاقي ، حين يشبه من تحل عليه نقمة اللّه عند أرتكابه خطأها بما حدث لأهل سدوم • في حين استطاع الياس أبي شبكة أن يجعل من هذه القرية رمزا للشهوة الانسانية الملتهبة

لكنه بقي فيما عداها من القصائد ذات الرّمز الدّيني أقرب الى أسلوب الحكاية الرّمزية التي تنتهي الى عبرة أخلاقية مثل قصيدة " شمشون" التي تنتهي بالبيت الذي يقول فيه :

ان تكن حزت الخيانة شعري
في ضلا لي فقوّتي في شعوري

ولقد تحولت مثل هذه المحاولات بظهور الشعر الحرّ ، الى ظاهرة واعية جاءت نتيجة التأثر بنظريات الغرب في استغلال التراث الدّيني ، وكشفت لهم عن مصادر للرّمز كانت غائبة عنهم وهي بين أيديهم ، مثل القرآن ،والتوراة، والانجيل •

ونظرا للتطور الذي لحق بمفهوم الرّمز عند الغرب ، لم يعد هناك مجال لشعرائنا المحدثين الا" التأثر بنظرية الرّمز في الشعر ، وخاصّة بشعراء المدرسة الحديثة مثل " ييتس" و " ازرباوند" و " اليوت " الذين اتجهوا الى الرّموز الأسطورية ، والدّينية ، والشعبية •

(1) يراجع جبرا ابراهيم جبرا • الرّحلة الثامنة ط 2 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر 1979) : 41 •

وعلى الرّغم من آنّ مفهـــوم الرّمز بقـي على المستوى النظري يستند الى الفلسفـة الرّمزيـة ، التي تؤكد آنّ ما في الوجود ليس الا صورة لعالـم المثال فيما وراء الحـس . فانّ الشعراء لم يخضعوا في أشعارهم الى معطيات هذه الفلسفـة في مفهوم الرّمز بحذافيـرها . وكأنهم وعـوا ماأعطـاه "هيجل" الذي تستند الرّمزيـة في تعاطيها للوظيفـة الفنيـة ،وفي تحديدها لماهيتها الى مثاليته ، مادامت تبحث عن الحقيقة عن طريق الحدس. وقد قال في معنـى الرّمـز :

" الرّمز شيء خارجـي ،معطية مباشرة ، تخاطب حدسنا مباشرة ، بيد آنّ هذا الشيء لايؤخـذ ولايقبـل كما هوموجود فعلا لذاته ، وانّما بمعنى أوسع وأعمّ بكثير ،ينبغي أن تميّز في الرّمز اذن : المعنى والتعبير ، فالمعنى يرتبـط بتمثـل أو بموضـوع كائنا ما كان مضمـونـه . والتعبير وجود حسّيأو صـورة مـا "(1)

فالملاحظ هنا آنّ الرّمز يتكون من مستوييـن يحيل الأول الى الثاني بوساطـة علاقـات معقـدة ، حين يتعلق الأمر بأرقى أشكال الرموز ، وتبقى العلاقات بسيطـة تقـوم على المشابهة والمماثلـة ، حين يتعلق الأمر بشكلـه البسيط . ويكاد يكون هذا ما توصلـت اليه الجمعية الفرنسيـة في تعريفها للرّمز كما ذكرناه سابقـا ، وهنالك من جعل العلاقة نفسها هي الرّمز(2) .

ومع بداية الخمسينيات و بظهور مجلتي " الآداب " و"شعر" بدأ الشعراء والنّقاد العرب يدركون القيمـة الفنيـة المتميزة للرّمز في الشعر. رغم آنّ الدّراسات النقديـة المختلفـة التي اهتمت بهذا المصطلح بقيت عند حـدود التهويمات النظرية التي تستند الى تنظيرات النقد الغربي .ولم تستطع الحركـة التنظيريـة هذه أن تواكـب الواقـع الشعري لتتلمس مدى قدرة الشاعر على تفهّم الرّمز ونجاح توظيفـه في قصائـده .

---

(1) هيجل ، الفن الرّمزي ، ترجمة جورج طرابيشي ، (دار الطليعة ، بيروت 1979) : 11 .

(2) يراجع ، ارشيبالد ماكليش ، الشعر والتجربة ، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي مراجعة توفيق صايغ ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والنشر بالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت . نيو يورك ، 1963) : 94 .

ففي حين كان الرّمز حديث النّقاد والشعراء في مجلتي الآداب وشعر، مركّزين على أهميته في القصيدة مستندين في ذلك الى نماذج من الشعر الغربي الحديث . كان الشعراء أنفسهم مأخوذين بهذا الاعتقاد الجديد ، وكأنّه أصبح ينبغي على الشاعر أن يؤمن بضرورة وجود الرّمز في شعره لكي يكون شاعرا ، وأن تحوي قصائده عددا هامّا من الرّموز التي تأكد فيما بعد أنّها ماهي الا أسماء واشارات ، تشكّل أدنى مراتب الرّمز الا في القليل النادر من القصائد .

ولم يتسنّ للباحثين الاحاطة بهذا النتاج الجديد الا في الستينيات (1) وكانت الأسطورة تبدو أكثر دقة وتحديدا من مفهوم الرّمز ، غير أنّ وظيفتها الفنية في الشعر ظلت أقلّ تفهّما على الرغم من شيوع ما يسمّى بالنقد أو المنهج الأسطوري في الشعر. أما وعي أساليب توظيف الرّمز فقد ظهر في هذه الفترة أكثر دقة حيث أعلن أحد النّقاد بخصوص تكرار الاشارات والرّموز نفسها عند الشعراء أنّ هذا التكرار " في مجال استخدام الرّموز قد أوشك أن يعلن افلاس الشعراء وافلاس التجربة " (2)

ولقد انتشرت نظرية الرّمزية في الأوساط الأدبية عند الغرب والعرب على السواء ، لكن الشعراء لم يجعلوا من مفهوم رمزية الشعر، في هذه الفلسفة قانونا لشعرهم . فمثلما سمحت الرّمزية الغربية لأعلامها بحقهم في الأصالة والتفرّد ، وأن ينحو كلّ واحد منهم منحاه الخاص ، مثل انصراف "ريمبو" الى الرؤى وخلق الأوهام الغريبة ، وتوجه "ملارميه" الى البحث عن لغة صالحة للايحاء بما يستعصي على التعبير، نظرا لانصرافه الى المطلق والمجرّد (3) . فقد راح شعراؤنا كذلك ، ــ وخاصة بعد الحرب العالمية الثانية ــ يؤسسون أصالتهم الشعرية ــ وفي مرحلة لاحقة لمرحلة التقليد ــ

---

(1) نذكر على سبيل المثال كتاب محمد النويهي قضية الشعر الحديث وكتاب غالي شكري شعرنا الحديث الى أين ؟ ، وكتاب الشعر العربي المعاصر لعز الدين اسماعيل . هذا باستثناء كتاب الشعراء التموزيون، قد ظهر في نهاية الخمسينات .

(2) عز الدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ط3 (دار الفكر العربي 1978) : 195 .

(3) يراجع أحمد فتوح : 29 .

باعادة النظر في مفهوم الرّمزية ، وتوظيف الرّمز ومصادره. بعدما تأكّد عجز الحركة الرّمزية ذاتها عن انشاء شعر يعبّر تعبيرا كاملا عن أفكار وآراء مشتركة دون أن تخلق هوة بين الواقع الذي رفضه الرّمزيون والمثال المرتجى وعجز أصحابها عن خلق نموذج شعري يستجيب لذلك ، ممّا أدى الى انهيارها وارتداد الرمزيين أنفسهم الى الكلاسيكية مثلما فعل " موريساس" صاحب أول بيان أعلن فيه عن ميلاد الرّمزية .(1)

ذلك أنّ الشعر الجميل لايمكن أن يخضع في عملية تشكيله الى حصيلة مذهب بعينه مهما كانت قيمته ، مادام اجتماع كلّ الشعراء عليه يلغي تفرّدهم ، وينفي الدّهشة الشعرية في ابداعهم ،فبغير الدهشة تتحول القصيدة الى تصريح خال من المفاجآت ، و " الشعر هو انتظار ما لا ينتظر" كما يقول أحد الشعراء.(2)

ولقد تفطن الشعراء الى هذا منذ أن بدأوا يعون وجوب استمرار القصيدة الذاتي ، ووجدوا في الرّمز على اختلاف مصادره أهم عوامل ذلك الاستمرار ، حين يرمز في القصيدة لشيء غير معروف من قبل ، بل يحدثه ويوجده الحدس أوما يسمّى في المصطلح النقدي المعاصر بالكشف . وليس يضير هذه العملية بعد ذلك تآلف مدركات الحواس أو تنافرها ، أو المبالغة في التجريد والغموض الذي يبلغ حدّ الاغلاق . ولعلّ الشاعر خليل حاوي ، كان على بيّنة من معنى الشعر الرّمزي الحقيقي ، حين قال :

"والشعر الرّمزي اذا ، كما أراه ، هو الشعر الواقعي المعمّق الذي يعبّر عن معان لا تستنفد بالشرح والتأويل " (3) . بل انّه يتبرأ من الرّمزية الغربية ، وينفي أن يكون لشعره ولرمزيته اتصال بها ، لانّها - في رأيه - تعبّر عن ذاتية مغلقة تعبيرا ذاتيا يبلغ حدّ الألغاز(4) .

---

(1) يراجع أحمد فتوح : 83 . بالتفصيل

(2) نزار قباني في حوار مع محي الدين صبحي ،مطارحات في فنّ القول ،منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق ، 1978 : 107 .

(3) حوار مجلة الطريق مع خليل حاوي . ع1 ، 1971 : 94 .

(4) من : ص ن .

واضح من هذا الكلام ، أن الشاعر خليل حاوي ، أمسك النظرية الرّمزية من الجانب الذي لم يكن فيه النجاح حليفا لها ، ولقد أدرك بوعي أن الرمز ليس هو الشيء الحسّي الذي يعبّر عن الشيء الخفي فحسب ، بقدر ما هو تركيبة تألفت أجزاؤها بوحي من الشعور ، والفكر فيما هما وسيلتا التعبير عن أحوال النفس غير الواضحة . وهذه التركيبة قادرة على الايحاء بتلك الحقائق الخفية على مستويات متعددة .

وهكذا لم يكن تأثر شعرائنا خالص الانتماء للحركة الرّمزية ، ولا استسلاما مطلقا لطبيعتها المذهبية . اذ افتقدوا الاحساس المثالي الخالص الذي يتمثل في نظرية العلاقات وماتحمله من تصور مثالي ، باستثناء أدونيس ، الذي غالبا ماتلمح في شعره تصوفا جماليا يتحقق بالمجهود العقلي والمعاناة الفنيّة ، ورياضة الكلمات ولو بتعطيلها عن الدّلالة ، وتجديد التراكيب ولو بتحطيم القاعدة اللّغوية ، أملا في الايحاء بالفكرة المثالية للأشياء . (1)

- ومثلما كان مفهوم الرّمز قبل صدور بيان " موريـاس " وبعده ، مجالا لكثير من النظريات والآراء ، نظرا للمقاييس والمجالات التي تظر النقاد والشعراء من خلالها الى الرّمز . فانّ المفاهيم والآراء حول أنواع الرمز تعددت/كذلك تبعا للمقاييس نفسها ، أو تلك التي برزت لتطور نظرية الرمز ، وبتوجهات الشعراء المختلفة .

وبناء على ما حملته ابداعات الشعراء من رموز ، تحدّدت تصنيفات النقاد للرّموز وفق معايير مختلفة لكنها متشابهة .

فيرى " رينى ويلك " و " أستين ورين " في تنظيرهما للأدب أنّ الرّموز ، يمكن تصنيفها الى رموز تراثية ، وأخرى طبيعية وثالثة خاصّة (2) استنادا الى أحداث معينة في التاريخ ، أو الخيال الشعبي سواء كانت أسماء شخصيات ، أو أحداث ، أو حيوانات وأماكن ، وهذا ما يرتبط به النوع الأول . أو استنادا الى ابداع الشاعر ذاته انطلاقا من اللّغة ذاتها ، ومن الواقع وهذا ما يرتبط به النوعان الثاني والثالث . وقد آثرنا ادماجهما نظرا للتداخل بينهما . أما أحد

---

(1) يراجع فتح أحمد : 109 .

(2) رينى ويلك ، أوستن وارين ، نظرية الأدب :

النّقاد العرب المعاصرين ، فانّ الرّمز عنده تتوزع على خمسة أنواع(1) منها مايستند الى المعطيات الفنية ، ومنها مايتصل بالمصدر وهي :

1- الرّموز التي تسيطر على العمل الأدبي ككّل مثل المطر في أنشودة المطر.

2- الرّموز التي تظهر بين الحين والآخر في انتاج الأديب ثم تتطّور في أعماله المختلفة حتى يكتسب أهمية خاصة جملة ودلالة مميزة بداخلها ؛

3- الرّموز التي تتنقل من شاعر الى آخر، ويكتسب حياة جديدة في كلّ سياق ؛

4 - الرّموز التي تمارس وظيفة في اطار ثقافة عامة ، مثل رموز الانجيل والتوراة ؛

5 - الرّموز التي تتردّد في ثقافات مختلفة ليس بينهما علاقة تاريخية محافظة على قيمتها جميعا ، مثل الماء.

نلاحظ هنا ،عدم الدّقة في تصنيف الرّموز ، حيث تشترك الأصناف الثلاثة الأولى في الحضور الكّلي في العمل الأدبي تبعا لوظيفتها داخله ؛ أمّا النوعان الأخيران فانّهما يتعلقان بالمصدر الدّيني والتراثي .

ومن جهته يرى " صبحي البستاني " أن هناك أربعة مصادر يستقي منها الشاعر رموزه ، يمكن أن تصنف على اثرها الرّموز ، وهي :

1- الرّمز المعجمي الذي يأخذه الشاعر كلمة من اللّغة نفسها ، ويشكّلها بأساليب مختلفة حتى تصبح رمزا خاصّا به ، وهنا يلتقي مع "رينيي ويلك "في تصنيفه للرموز الخاصّة .

2- الرّمز التاريخي الذي يستند الى أحداث ، وشخصيات ، وأماكن تاريخية مختلفة .

3- الرّمز الأسطوري المأخوذ عن الأساطير.

4- الرّمز التوراتي - الدّيني ، المستمد من التوراة بعهديها القديم والجديد ومن القرآن . (2)

---

(1) صلاح فضل ، نظرية البنائية في النقد الأدبي ، ط 2 (دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1985) : 470 .

(2) يراجع صبحي البستاني ، الدّلالة المجازية في الحكاية الرمزية والرمز : 20-23 .
نلاحظ خلط الباحث بين الكتب المنزلة ، ففي حين تعتبر التوراة جزء من العهد القديم للكتاب المقدس ويشكل الانجيل العهد الجديد ، والقرآن كتاب المسلمين جعلهم كلّهم تحت عنوان الرّمز التّوراتي ولو اكتفى بالدّيني لكان أقرب الى الصواب.

نلاحظ من خلال هذه النماذج في التصنيف أنّهم عزوا أنواع الرّموز الى مصادرها بالدّرجة الأولى ، على الرّغم من وجود تصنيفات أخرى تستند الى الوظيفة الفنية للرمز داخل العمل الأدبي • كما نلاحظ من جهة أخرى سيطرة المصدر الدّيني على رموز الشعراء ، وهذا يعني أن الدّين كان وما يزال يمتلك من أسباب الايحاء مايجعله يرتقي بالتعبير الفنّي الى الأسلوب الرّمزي الذي يبتعد عن المباشرة والسّطحية ، ويشارك في تحقيق مفهوم خاص من مفاهيم الفن وأسلوب معين من أساليب الأداء •

وقد يظهر الرّمز عند الفنان نتيجة لأسباب عديدة أهمّها : الابتعاد عن الغنائية والتعبير المباشر الذي يقتضيه موضوع الفن ذاته ، مثلما نجد ذلك عند الشعراء المتصوفين الذين يتحدثون عن موضوعات لايجدي معها الوضوح ؛ ونجده في الأدب الحديث بعامّة ، لأنّه يعبّر عن تجارب معقدة وحالات نفسية جديدة يمكن تسميتها بالحالات الوسطى كالحالة بين الفرح والحزن ، والايمان وعدمه ، والرجاء واليأس • وكلّها تستدعي لغة لاحقة لافتقادها السابقة ، وهذه اللّغة هي لغة الايحاء والرّمز • وكلّما تمكنت أدوات الشاعر اللّغوية من الكثافة الايحائية كلّما ارتقى عمله الى مستوى التعبير الرّمزي الذي يعتبر أبلغ التعابير وأرقاها ، حتى ولوكان موضوع العمل الواقع لا حالات النفس •

- الباب الاول -

مستويات توظيف الرمز بين معطيات المادة الدينية وابعاد الرؤية المعاصرة

تمهيــد :

لم يكن الخروج عن البنية التعبيرية القديمة وأساليبها ، بالنسبة الى الشعراء الرواد ، مجرّد تحول على صعيد الممارسة الشكلية للشعر ، بقدر ما كان ناتجا عن ضرورة ملحّة ، لتحول الشعر العربي من بعض الظواهر السلبية ، التي رافقت تطوره ، مثل التقريرية ، والايضاح ، والتجزيئية ، التي أدت الى انقسام الشعر الى أغراض معروفة .

لقد تجلّى التحوّل الشعري ، في الانتقال بالقصيدة العربية من سيادة القاعدة العامة ، الى التجريب ، متخذا لغة الاشارة والرمز بديلا عن الوضوح والتقرير هذا ، دون أن ننكر ابداعات القدامى لنصوص شعرية راقية ، أعطت ومازالت تعطي أبعادا جمالية ، في سياق تاريخهم وتجاربهم الذاتية والموضوعية .

ان بعض هذا التحوّل أفرز اشكالا خاصة ، أحدثها تنامي الرؤية الغنية ، وأصبح تر... الشعري ، يتضمن جملة من العالاقات اللغوية التي تنبع من صميم التجربة الباطنية ، متخذة أسلوب الايحاء الذي لا يقبل التحديد والحصر ، سمة للخروج ببنية القصيدة العربية من مجرد اقتباس اجزاء من الحقيقة تكون مأخوذة من أجزاء أخرى تماثلها في الواقع كالتشبيه ، والاستعارة القريبة ، الى عملية ابداعية تعارض الواقع الى واقع آخر ، يكتشفه الشاعر بحدسه الشعري دون اتخاذ أي أنموذج سابق ، الا عالم أغوار الذات الداخلية .

فلا غرو اذن ، أن يعمد الشاعر الحديث الى الرموز المختلفة للتعبير عن ذلك العالم الباطني ، الذي هو بمثابة قانون للغة الرمز المشروطة - هي ايضا - بمدى وعي الشاعر بذلك العالم الداخلي من جهة ، ومن جهة أخرى ، مشروطة بالمادة الخام التي يشكل منها رموزه .

ولقد أصبح التراث بعامة ، والديني منه على وجه التحديد ، يشكل أهم علاقات

النصّ الخارجية التي تتحكم في بنيته ،في ترابط جدلي مع بقية عناصر النص الداخلية .

غير أن النص الشعري في ارتباطه بالتراث الديني من مواقف ،واحداث ، وشخصيات ، تحدده علاقة الشاعر بها ،وعلاقتها بسياقها التاريخي الموضوعي ، وبذلك أصبح النص الحديث ، يشارك في محاولة اعادة قراءة - كتابة التراث الديني بمنظور جديد ابداعي ، يمكن أن يتحول به النص ،الى صدى ،أو تغيير أو اجترار . (1). وهذا التحول يتحكم فيه أمران :

أولهما : مدى مقدرة الشاعر على التوظيف ،بحيث يجعل الحدث ، أو الشخصية الدينية رمزا استلهاميا يعبر به عن ابعاد مختلفة .

وثانيهما : مدى امتلاك تلك الشخصية ،أو الحادثة قابلية التحول الذي يحققه تميزها التاريخي عن باقي الأحداث والشخصيات ،مما يمكنها فنيا من التعبير عن القضايا المعاصرة .

ان هذين الشرطين ،هما اللذان يحددان في النهاية مستوى التوظيف الفنيّ للتراث الديني ،الذى تكون فيه معطيات التراث وملامحه المختلفة مؤهّلة لخلق رموز ، تتمازج فيها ايماءات الماضي ومواقف الحاضر ،بدرجات متفاوتة وأساليب متغايرة ،من شاعر الى آخر ،وقد تختلف من قصيدة الى أخرى عند الشاعر الواحد .

ووفق هذا المنظور ،يمكن أن نحدد هذه الطرق في توظيف المادة الدينية ، في جانبين رئيسيين ،نتبين من خلالهما المستويات الفنية التي تمت بوساطتهما قراءة التراث الديني عند الشعراء الرواد ، ونتعرف على اثر تصنيفها ، الى أي مدى ظل هذا التراث قابعا في عمق القصيدة الحديث ،وماهي المقاييس التي يحدد بها تحوله في النص الشعري .

(1

نقلاعن : محمد بنيس ،ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب ،مقارنة بنيوية تكوينية ،ط 1 (دار العودة بيروت ،1979) :

في هذا المستوى من التوظيف ،تحدد الرموز ضمن الزمنين الحاضر والماضي اللذين يحتويانها ،غير أن هذين الزمانين لا يتجاوبان فيها ،بطريقة احتواء أحدهما الآخر ،وانما ينفصلان في كثير من الأحيان ، ليصبح الماضي مجرد اسقاط على الحاضر ،ويغدو الرمز بخلفيته القديمة ،نصا لحادثة ،أو موقفا لشخصية معينة ،متخذا في ذلك طابعا اجتراريا ،لأنّ دلالة الرمز تكون مألوفة وتظل الحادثة ،أو الشخصية الدينية في حالة جمود ،على الرغم من محاولة الشاعر اعطاءها بعدا جديدا ، يعيش فيه الحاضر والماضي ،دون أن يطغى أحدهما على الآخر ، الأمر الذي يفترض فيه أن يسمح بتأمل ذهني بين الموقف القديم والرؤية الحديثة . وكأن الرؤية لاتستوعب الملامح التراثية ،ولا تلك الملامح تستطيع التحكم في الرؤية .

فحين يتعامل الشاعر مع النص الديني مثلا بحذر ،يستدعي الابقاء على الدلالة الأصلية ،فان هذا يعني أن الشاعر يقف برمزه عند أعتاب الشكل الذي وجده عليه ،وذلك ما يتجلى مثلا عند "السياب" الذي استطاع أن يتقمص شخصية السيد "المسيح" في كثير من المواضع ،واتحدت حادثة "الصلب" الدينية برؤيته المستقبلية للبعث والنهوض ،كما ظهر ذلك في قصيدته "المسيح بعد الصلب" ،غير أنه في بعض قصائده اقتصر على سرد الحادثه الدينية بتفاصيلها ،وجزئياتها ، أو عقد مقارنة بين السيد "المسيح" وغيره من الأبطال مثلما فعله مع شخصية "جميلة بوحيرد". فحين يبارك النضال الذي قدمته هذه المجاهدة ،فانه يجعلها في مصاف الآلهة ،بل أكثر مما قدمته آلهة الخصب "عشتار" لذلك "تتحوّل "جميلة" الى رمز للارض والوطن ،حاملة من خلال المعادلة الثورية ألوان النقائض . . . ،وهي تموت لكنها تحمل في موتها نذر الولادة" (1).

---

1) عبد الكريم حسن ،الموضوعية البنيوية ـ دراسة في شعر السياب ـ ط 1 (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت) 1983 : 198 .

غير أن ذلك الاستشهاد يبدو قريبا أكثر من تضحية السيد المسيح ، حين يقول :

"أسخى من الميلاد ما تبذلين
والموت أقسى منه ،من كل ما عاناه اجيال من الهالكين
ان الذي من دونه الجلجلة
والسوط ،والسجان ،والمقصلة
ان الذي يفديك أو تفتدين
غير الذي آده بالنار أو بالعار والماء الذي تشربين
عبء من الآجال ما أثقله ا
كم حاول الجلاد أن ينزله ،كم ود أن تلقيه اذ تعجزين "(1)

تبدو المقارنة الذهنية في هذه الابيات بين تضحية "جميلة" وتضحية "المسيح" واضحة ،ويمتد اكتمال هذه المقارنة بامتداد جزئيات حادثة الصلب من جلجلة ،وسوط ، وجلاد ،وغيرها .وتقف هذه القصيدة بسطحيتها - مثلما يرى ذلك أحد الدارسين - في خط فقير، مقارنة بامتيازي السياب في تجربة المسيح بعد الصلب "و" مدينة بلامطر" ،ذات التكوين الموضوعي المتأني ،وتجربة التصعيد الدرامي في "أنشودة المطر "و" النهر والموت " ،فاستحالت أسطورة التضحية في هذه القصيدة الى مجرد مجاز تمثيلي (2).

أما رمزا الخبز والماء (الخمر) ،فقد احتلا مساحة كبرى من الرموز المسيحية في شعر السياب ،الى درجة أنه كررهما في أكثر من قصيدة وبالدلالة نفسها . والخبز والماء هما في الأصل رمزان للمسيح قبل الصلب ،وقد عبّر بوساطتهما عن أشدّ معاني الفداء والتضحية التي أدت الى تلك النهاية ،ولذلك تبقى كل علاقة بهذه

---

1) الديوان (دار العودة بيروت 1971) م1 : 380 .
2) يراجع عبد الجبار عباس ،السياب ،(مطابع دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والاعلام بغداد) : 140 .

الشخصية الرمز ـ أعني " المسيح " مشروطة بهذين الرمزين اللذين يحافظان على واقعية التضحية . وللفكرة مرجع في الشعر الجاهلي عند عروة بن الورد (1)

لقد كرز السياب هذين الرمزين في كثير من قصائده ، فنراه في قصيدة "مرثية الآلهة "،يتحدث عن اله أحيط بالمدى ،بنبرة مأساوية ،يفلت خلالها من عقال التأثير الخارجي الذي يتصل بينه وبين المسيح ، ليصوغ مأساته الخاصة ،لكن بطريقة المسيح نفسها ،فيقول :

" كفى كل ثغر كان يدعوه جوعه
اله أحاطته المدى والأصابع (2)

فالشاعر يشير بهاتين الوحدتين الدلاليتين (الدم ، الخبز) ، الى السيد المسيح ،وفيهما تنبأ بامكانية البعث ،مادام هناك فاد مستعد لخوض غمار التضحية ،وهنا يلعب صوت الشاعر دوره كاملا ،حين يتقمص صوت المسيح ويكشف اضافة الي ذلك ،عمق الرغبة التي يتراءى لنا من خلالها بطلا متفردا يحمل وحده عبء العالم ،كما حمله المسيح في الانجيل ،حين قال : " الخبز الذي سأعطيه أنا ، هو جسدي لحياة العالم ."(3)،فلا غرو اذن ،أن تتحفز ذاكرة السياب وتنشط ،وفي نشاط الذاكرة انكشاف عن مخزون من التداعيات والتفاصيل ،كهذه التي يذكرها السياب في قوله :

" وعند بابي يصرخ الجائعون
في خبزك اليومي دفء الدماء
فأملا لنا في كل يوم وعاء "
من لحمك الحي الذي نشتهيه

1) حين يقول : أقسم جسمي في جسوم كثيرة * وأحسو قراح الماء والماء بارد
2) الديوان م1 : 352 .
3) انجيل يوحنا : 6 : 22 وما بعدها .

فنكهة الشمس فيه

وفيه طعم الهواء! "

وعند بابي يصرخ المخمورون : وعر هو المرقى الى الجلجلة "(1)

انه مخزون الشاعر الديني ،حين امتزج برؤيته في التضحية ،فيه ،وبه يتوحد السياب مع المسيح والشهيد ،غير أنه على الرغم من عملية التوحّد تلك ، واختصار المسافة بين الرمز ومرموزه - عندما عبّر بضمير المتكلم - تظلّ هذه الصور قريبة من السيد المسيح . ذلك أن الرؤية كشفت بُعد التجربتين عن بعضهما ، وكأن ما حقّق في الماضي مع المسيح ،لا يمكن أن يتحقق في الحاضر مع السياب، نظرا لبعد الرمزين عن الواقع ،وعن حلم الشاعر في التضحية الحقيقية .

وتتكرر التجربة نفسها ،ويتكرر الرمز ذاته بالعناصر القديمة ذاتها ،المكونة له ،فيوحد في قصيدة " الأم والطفلة الضائعة " بين الأمّ والمسيح ،غير أن الرؤية تبقى محكومة بالماضي ، ملجمة برواية الانجيل حيث يقول :

" منى روحي ابنتي ،عودي الي فها هو الزاد

وهذا الماء جرعي ؟ هاك من لحمي

طعاما . آه !!! عطشى أنت يا أمي ؟

فعبيّ من دمي ماء وعودي . . كلهم عادوا "(2)

لقد تداخل صوت الشاعر وصوت السيد المسيح في كثير من قصائده ،ولكن عندما يصل الى قمة الرغبة في التضحية ، تتّحد الذاكرة بهذه الرغبة ،فيبرز صوت " السياب - المسيح " قائلا :

" وفي كل مقهى وسجن ومبغى وذار :

" دمي ذلك الماء ، هل تشربونه ؟

ولحمي هو الخبز لو تأكلونه "! (3)

---

1) الديوان م1، 390 - 391 .

2) الديوان م1: 354 .

3) م ن ،: 417

ان في هذا الكلام اشارة الى اجتماع السيد المسيح بتلامذته في عيد الفصح ، ليلة العشاء الأخير ، حيث جاء في الانجيل : " وفيما هم يأكلون أخذ يسوع الخبز وبارك وكسر وأعطى التلاميذ وقال : خذوا ، كلوا ، هذا هو جسدي ، وأخذ الكأس وشكر وأعطاهم قائلا : اشربوا منها كلكم هذا هو دمي ". (1)

لم يتخلص السياب في استعماله وتوظيفه هذين الرمزين من مضمونهما الدّلالي الأصلي ، وعلى الرغم مما أحاطه بهما من أبعاد ذاتية ، ومواقف موضوعية يمكن أن تشحنهما بدفق رمزي ودلالي جديدين ، فانه لم يفلح في ذلك ، وآية ذلك ، أن انفعال السياب بفكرة التضحية ، لم يكن موصولا بالواقع ، أكثر مما هو موصولا بذات السيد المسيح ، الذي يكتسي طابعا أسطوريا الى حد كبير ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أخرى ، يكتسي قوة تأثير المادة الدينية التي وردت على شكل تداعيات منبعها الذاكرة . هذه التداعيات ، لم تجد طريقها الى البنية التعبيرية في الاندماج ، فضلا عن رؤيته التي كانت خاصة في مرحلة الخمسينات ـ ذات ايقاع مليئ بالأمل ذي الطابع اليسوعي .

ولعل اعجاب السياب بهذين الرمزين ، هو الذي جعله يصبغ التضحية على نفسه في مواقف كثيرة ، وبدا كأنه الضحية الفداء من أجل الآخرين . (2)

وكما استحضر الشاعر شخصية السيد المسيح ، ليقف بها في كل الأحوال عند معاني الفداء والتضحية ، ويجعلها رمزا لأبشع صور للعذاب في التاريخ ، فانه وجد في شخصية الرسول عليه السلام ، صورة أخرى من صور ذلك العذاب ، حين أشار الي قيده في غار ثور ، يوم عزم الكفار على قتله ، فيقول :

---

1) انجيل متى : 26: 26- 28 .

2) يراجع ، عبد الرضا علي ، الأسطورة في شعر السياب ، ط2 ، (دار الرائد العربي بيروت 1984) : 64 .

" محمد النبي في حراء قيدوه
فسمر النهار حيث سمروه
غدا سيصلب المسيح في العراق ،
ستأكل الكلاب من دم البراق "(1)

انه يشير الى أن كل صورة للحياة يجب أن تسبقها معاناة من نوع خاص ،كتلك التي تعرض لها المسيح وعاشها الرسول عليهما السلام ،وكلاهما تحمل عبء المعاناة من أجل المبدأ ،لذلك رأينا السياب في كثير من القصائد يبحث عن مثل هذا البطل النموذج ،كما في قوله :

" من الذي يحمل عبء الصليب
في ذلك الليل الطويل الرهيب ؟
من الذي يبكي ومن يستجيب
للجائع العاري ؟
من ينزل المصلوب عن لوحه ؟
من يطرد العقبان عن جرحه ؟
من يرفع الظلماء عن صبحه ؟
ويبدل الاشواك بالغار

. . . .

من يصلب الشاعر في بغداد ؟
من يشتري كفيه أو مقلتيه ؟
من يجعل الاكليل شوكا عليه "(2)

---

1) الديوان ، م 1 : 468 .
2) الديوان ، م 1 : 423 - 424 .

وفي جوّ هذه الابيات ،ايحاء للحادثة الدينية التي سجلت الطريقة التي صلب بها المسيح ،حيث تروي الأناجيل أنه :

" لما كلت أيدي الجلادين ،رأوا أن يلهوا بيسوع منتظرين ما سوف يقرره الوالي بشأنه ، فألبسوه ثيابه ،وكانوا قد عروه ليجلدوه ،وجعلوا على كتفيه رداء من أرجوان (...) واتخذوا له من جوار الموقد قليلا من الشوك ،ووضعوه اكليلا على رأسه ..) . الا أن رؤساء الكهنة ورجالهم ،صرخوا فور أن رأوا خصمهم : أصلب ا اصلب (...) وتحرك الموكب قاصدا الجلجلة ، وسار المسيح يحمل صليبه ،وأخذ ينوء تحت عبء الصليب ،واجتاز الموكب باب المدينة ، ونزل الاخدود الذي يحيط بأسوارها ثم صعد منه الى مرتفع يدعى الجمجمة أوالجلجلة ثم نزعوا أثوابهم (هو واللصان اللذان معه) ، ثم سمروا اليدين "(1)

وحين أشتدت وطأة المرض على السياب ،في المرحلة الاخيرة من تجربته الشعرية وجد في شخصية " لعازر " ـ الذي أحياه المسيح بعد أربعة أيام من موته ـ ما يعبر عن أمله وتوقه الى البعث الذاتي ،فنراه في أشد لحظات المعاناة وقعا على نفسه ،يخلق جوا من الحركة التي تعبّر عن البعث من جديد وكيف تكون زوجته مذعورة ،تركض نحو القبر ،الذي دفن فيه ،لكي تتأكد مما اشتبه عليها ، مثلما حدث لاخت لعازر ،" مريم " التي هرعت هي أيضا الى القبر ،لتتأكد من حقيقة بعثه ،بل ان السياب لا يتردد في أن ينقل لنا عملية البعث في احدى قصائده بالشكل الذي حدثت عليه في الانجيل ،حيث يقول :

---

1) الاناجيل : متى : 27 : 15 - 325 ،موقص : 15 :6- 12 ، لوقا :23 :13- 32 . يوحنا :19 :1- 17 .

ـ وما جاء في القرآن الكريم عن نهاية حياة عيسى يختلف جذريا عما تذكره الاناجيل . قال تعالى : ومكروا ومكر الله ،والله خير الماكرين اذ قال الله يا عيسى اني متوفيك ورافعك الي ومطهرك من الذين كفروا ،وجاعل الذين اتبعوك فوق الذين كفروا الى يوم القيامة ،ثم اليّ مرجعكم فأحكم بينكم فيما كنتم فيه تختلفون ." آل عمران السورتان 54 - 55 .

"بأي حقل تحلمان ؟ أيما نهر ؟
بعودة الاب الكسيح من قرارة الضريح
" أميّت فيهتف المسيح ،من بعد أن يزحزح الحجر:
هلم يا عازر" عيناه لظى وريح
تحرق في أضابعي مضارب الفجر."(1)

فهذه صورة مقتبسة لا تكاد تختلف حتى في الألفاظ عما ورد في الانجيل ولعل هذا/ يعبر عن رغبة السياب في أن يكون لعازر هذا الزمان ،فقد جاءت القصة في الانجيل :" ثم قال يسوع لتلاميذ : ان لعازر صديقنا قد رقد ،الآ أنني أنطلق فأوقظه ،وكان يقصد موته ،ثم قال : ان لعازر قد مات ،وأنا من أجلكم أفرح بأنني لم أكن هناك لكي تؤمنوا . فهلمّوا بنا اليه ،وجاء القبر وقال: "ارفعوا الحجر" وصرخ : يالعازر هلم خارجا " فخرج الميت". (2)

القضية اذن في مثل هذه الطريقة من توظيف الرمز ، أن الرمز يأتي مثقلا بالمادة القديمة ،وفي هذا الاثقال بعد عن الموقف المعاصر ،واصرار لا شعوري على المقارنة ،فلا تحاشيء الشعور على صورة لعازر الدينية ،وهي تؤطر ، صورة الشاعر الذي يعاني الموت . فلا عجب أن يصبح الرمز قابعا في حالة تجمّد تلتئم فيه تفاصيل النص القديم .

* * *

صلاح عبد الصبور 8 ولئن علّق السياب كل رغبات البعث والنهوض المادي ، والمعنوي ،والخاص والعام في عنق المسيح ، فان الشاعر صلاح عبد الصبور ،لم يأنس هو أيضا منذ الوهلة الاولى بالابطال العاديين ،وقدرتهم على تغيير الاوضاع ،ولقد منحه ايمانه برسالة الفنان ،ووظيفة الكلمة ،ثقة جعلته يرى نفسه مختلفا عن بقية الناس ، دون أن يمنعه ذلك التميّز من أن يكابد تأزماته النفسية والفكرية التي هي

---

1) الديوان ،م1: 705 - 706 .
2) يوحنا : 11 : 1 - 57 .

أقوى من تأزمات غيره ،ولاسيما أنه يتجاوز بتلك الحالة الطموحات المادية، لذلك كله ، كان يرى نفسه مسيح العصر ، يعاني آلام الصلب ، مستوحيا تفاصيل الحادثة في كثير من قصائده ، بأشكال مختلفة ، فهو في " أغنية للشتاء " ،يوحّد بين رسالته بصفته فنانا ورسالة السيد المسيح النبي ،فيقول:

" الشعر زلّتي التي من أجلها هدمت ما بنيت
من أجلها خرجت
ومن أجلها صلبت
وحينما علّقت كان البرد والظلمة والرّعد
ترجّني خوفا
وحينما ناديت ،لم يستجب
عرفت أنّني ضيّعت ما أضعت ."(1)

"ان آثار الانجيل واضحة ،حيث أراد الشاعر أن يسقط على نفسه مأساة المسيح ،ورغم نجاحه في توحيده بين الرسالتين ،الا أن الصورة الأصلية لهذا الرمز ،ظلت تحيلنا الى الماضي ،وتبعدنا عن رؤية الشاعر التي انزلقت الى الحادثة الدينية ،وتفاصيلها التي سيطرت عليه ،وتذكرنا بما ورد في الانجيل من القول :" ولما بلغوا الى المكان المسمى الجمجمة صلبوه هو والمجرمين ،أحدهما عن اليمين والآخر عن اليسار . . . ،وكان نحو الساعة السادسة ،فحدثت ظلمة على الأرض كلها ،الى الساعة التاسعة ،وأظلمت الشمس وأنشق حجاب الهيكل من وسطه ،ونادى يسوع ،بصوت عظيم قائلا : يا أبت لماذا تركتني ،وأسلم الروح ."(2)

---

1) الديوان ،ط 4 (دار العودة بيروت : 1983) م 1 : 195 .
2) الاناجيل ،مرقص : 25: 33-34 ، لوقا : 23 : 33-44 ، :27: 45 - 46 .

لقد أثارت قصائد عبد الصبور قضايا فكرية ، وفلسفية حاول من خلالها أن يجيب عن تساؤلات حائرة شغلته في فترات من حياته ،وصبغت مواقفه بالطابع التأملي الذي يقدم في تصوراته "استملاء فكريا للذات الانسانية ،والأمل في انتصار خيرها على شرّها اذا ما حملت قيمتها من حبّ ،وحرية ،وعدالة "(1)

وجاءت قصيدة "موت الانسان "،لتكشف عن قضية الانسان الكبرى ، حين يعيش من أجل الفكرة ،ويموت من أجل المبدأ ،فنراه يستحضر صورة السيد المسيح أنموذج الانسان الشريف ،الحر ،حيث يقول :

" ألا ما أشرف الانسان حين يحس ثقل التاج في رأسه ، وحين يحس أن الشمس في فوديه لؤلؤتان "(2).

انه الموت في سبيل الحرية ،والسلام وهما النتيجة التي يقذف بهما الشاعر من خلال استلهامه شخصية المسيح ، وهو حريص كل الحرص على الموت والتضحية في شتى صورها شأن كل الأبطال والعظماء. ففي قصيدة يرثي فيها صديقه الشهيد " محمد نبيل "،يقرن بينه وبين السيد المسيح ، حين يستعرض أسماء من ماتوا من أجل المبدأ ،فيقول :

" وجرّ آخر صليبه ،ووجهه يفور بالزبد
والجهد والرمضاء يضربان منكبين عاريين
لكنه أبتسم ،
لانه قد وهب الحياة
أيامه القليلة
لكي يزيد في وضاءة ابتسامة الصبي

---

1) مديحة عامر ،قيم فنية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور (الهيئة المصرية للكتاب ،1984) : 39 .
2) الديوان ، م 1 : 181 .
3) م ن : 84 ،85 .

ونشـوة العذراء
وفرحـة الآبـاء بالأبناء ،
لكي ترفّ في سحابـة السماء
حمامـة السـلام ."(1)

وواضح في هذه الأبيات أن الشاعر يسترجع صورا من الذاكرة ،ليبين من خلالها ،أن موت هذا الشهيد ،هو امتداد لما قدّمه المسيح من تضحية على الصليب ،ولكن في قالب سردي ،يدفع القارئ الى البحث عمّا يربط بين التضحيتين من معنى ،الأمر الذي يحدث نوعا من الموازنة ،والمقارنـة ، ماكان ليحدث بغير الأسلوب السردي المتعمد .

وفي موضع آخر يعلن انتماءه الفكري والعاطفي ،الى هذا البطـل المخلص الذي خسر الروح ،فأرخص الحياة ،وأصبح رمزا للتضحية في سبيـل الآخرين ،فيحكي لنا قصة هذه التضحية في قصيدة له ،فيقول :

" كان له أصحاب
وعاهدوه في مساء حزنه ألا يسلموه للجنود
أو ينكروه عندما
يطلبه السلطان
فواحد أسلمه لقاء حفنة من النقود
ثم انتحر
وآخر انكره ثلاثة قبل انبلاج الفجر
وبعد أن مات اطمأنت شفتاه
ثم مشى مكرّزا مفاخرا بأنه رآه
وباسمه صار مباركا ممجدا"(2)

الأبيات تبدو كما لو أنها تيار شعوري دافق الجوانب الحادثة الدينية وملابساتها ، وهي تداعيات سردية ،تنقل لنا تفاصيل الحادثة ، وتنفذ الى أعماقها لتتقرى كوامن رمزيتها ، فيشير الى خيانة " يهوذا الأسخريوطي ،

1) م ن : 84 ، 85 .
2) الديوان ،م1 : 226 ـ 227 .

حين أسلم المسيح مقابل دراهم معدودات ،والى انتحاره ... ندما بعد صلبه ، أما الذي أنكره ثلاثا فهو تلميذه المفضل "بطرس" . وبالرغم من أهمية هذه الاشارات في تشكيل رمز المسيح ،فان استدعاءها بهذه الطريقة، أثّر سلبا في دلالة الرمز اذ لو تجنب المباشرة ،لأكسب هذه الشخصية طاقة ايحائية ، وأبعادا جمالية معتبرة ،ترفعها الى مستوى رمزي عميق ،وتؤكد في الوقت نفسه المستوى المعرفي له .

لقد اقترن الحب والحزن في تجربة الشاعر صلاح عبد الصبور اقترانا غريبا ،ذلك أن الحزن الذي غمر نتاجه ،لم يلغ شعوره بالحب ،على الرغم من أن حزنه كانت له أسبابه الواقعية . انه حزن أفرزته متناقضات واقع اجتماعي ،وسياسي مأساوي ، وتلقته نفسه المرهفة الاحساس ،بعد ما ضاقت ذرعا بقساوة الواقع ،وجنحت الى عالم الطهر ،الى الحب باعتباره طريقا للخلاص و"كأن الحب هو المرفأ والأمان والخلاص للذات الحائرة "(1) .وكثيرا ماكتسى الحب عنده شكلا ايجابيا ، حين يمتزج بتعاليم السيد المسيح ،ويقترن بالحب الذي دعا اليه . فهو في احدى قصائده أراد أن يعبّر عن صلة المحبّة القوية التي تربطه بصديقته ،فأسقط عليها شخصية المسيح ،اذ جعلها تولّد الحياة في جسده المريض وروحه المهيض ،كما ولّد المسيح الحياة في جسد لعازر، وزرع السعادة في قلوب الأشقياء ،فيقول :

" خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب
أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب
الساق للكسيح
العين للضرير
هناءة الفؤاد للمكروب

1) مديحة عامر ، قيم فنية وجمالية : 41 .

المقعدون الضائعون التائهون يفرحون
كمثلما فرحت بالخطاب يا مسيحي الصغير". (1)

انه في هذه القصيدة ،يستلهم شخصية المسيح في موقف محدّد ،هو معجزاته بين الأشقياء والمرضى ،وهي مشاهد تعبّر عن القدرة الخارقة التي يمتلكها ،غير أنها - على الرغم من ايحائيتها - تطوّق الرمز في اطار خاص ،لا يتكرر،ثم ان هذا الالحاح السردي على معجزات السيد المسيح يجعل الصديقة (المرموز) تبتعد عن المسيح (الرمز) ،رغم اتحادهما في القدرة على التغيير، والبعث المادي والمعنوي .

ونشير الى أن معجزات السيد المسيح ذكرت في القرآن والانجيل على حدّ سواء ،وان كانت في الانجيل مفصّلة . أما في القرآن ،فقد وردت مركزة في قوله تعالى : "ويعلّمه الكتاب والحكمه ،والتوراة ،والانجيل ،ورسولا الى بني اسرائيل ،أني قد جئتكم بآية من ربّكم ،اني أخلق لكم من الطين كهيئة الطير ،فأنفخ فيه ،فيكون طائرا باذن الله ،وأبرئ الاكمه ،والابرص، وأحيي الموتى باذن الله ،وأنبئكم بما تأكلون وما تدخرون في بيوتكم". (2)

أما عن مزجه هذه المشاهد في القصيدة بشان ،هو مشهد سيدنا "يعقوب" ،وقد ارتد اليه بصره ،عندما طرح على عينيه قميص يوسف ، فعلى الرغم من أن الشاعر انتزعها كأحرج لحظة من قصة "يوسف" عليه السلام فان عقده طرفي تشبيه ،مزج فيهما بين وقع الرسالة على نفسه ،ووقع القميص على عيني يعقوب ،جعلنا نقف عند أسلوب مقارنة بين الرسالة والقميص،الشيء الذي يجعل علاقة البشرى بين الطرف الأول المثير ، (القميص - الخطاب) ،

---

1) الديوان : م1 ، 82 .
2) آل عمران : الآيتان 48 - 49 .

والطرف الثاني المستثار (يعقوب ـ الشاعر) ،ظلت واحدة الايحاء في جانبهـا التراثي والحديث .

* * *

واذا كان السياب بحكم تقدمه زمنيا ، أعاد وكرر كثيرا من الرمـوز المسيحية ،بالقالب الشكلي والايحائي الذي وجدت عليها ،واذا بلغ اعجـاب عبد الصبور برسالة المسيح درجة راح يقص علينا سيرة هذه الشخصية ، فان الشاعر أدونيس ،قد جنت عليه مراياه التي أبدعها في تعامله مع التراث الديني .

ففي تعامله مع التاريخ الأموي ،يبدع مرآة كبرى تعكس صورة ذلـك التاريخ من الخلافة الاسلامية ،وبالشكل الذي يراه هو ،وهذا يعني أن المرآة ، لا يمكن أن تعكس حقيقة تاريخية معيّنة بطريقة موضوعية ،كما أنها لا تعكس قدرة الشاعر الحقيقية على جعل المادة التاريخية رموزا توحي بمعطيات الماضي الى مواقف الحاضر .

ولقد مثل استشهاد " الحسين بن علي " عنده طابعا دراميا ، مكّنه من اسقاط كثير من مواقفه النفسية على هذه الشخصية ، نظرا لكونه شيعي المذهب من جهة ،وقدرته على استعادة جوّ الأحداث الدينية ،والمواقـف المثيرة منها ،من جهة أخرى ، ولكنه لم يركّز على الخلفيات التاريخية مـن حادثة قتل الحسين ،وانما لجأ الى الملمح الحاد من سيرة الحسين ،وهي حادثة قتله التي يكثّفها في قوله :

" وحينما استقرت الرماح في حشاشة الحسين ،
وازّينت بجسد واستلبت وقسّمت ملابس الحسين ،
وداست الخيول كل نقطـة
في جسد الحسين .
رأيت كل حجر يحنو على الحسين

رأيت زهرة تنام عند كتف الحسين
رأيت كل نهر يسير في جنازة الحسين ". (1)

نلاحظ هنا ،كيف تنساب قصة الحزن الشيعية بين هذه الصور المؤثرة ذات الدلالات الموحية ،حيث يبلغ تعاطف الشاعر مع الحسين درجة تصبح فيها الإشياء تشارك في هذا الموقف ،وهي ليست أشياء فاقدة الدلالة اذ للحجر والزهر والماء محور دلالة عميق ،يؤكد أن مقتل هذا الرجل لم يكن حدثا عاديا ،فلا عجب اذن،أن يصبح عند أدونيس أنموذجا للموت والانبعاث وصورة تجسّد البطولة الفريدة الممتدة على خارطة التاريخ الاسلامي ،نظرا لصلابة موقفه ،حتى غدا ركيزة كبيرة في قصائد الشاعر ، تدفع الى اشارة موقف نفسي يذكّر بالماضي ،ويتعانق صوت أدونيس بصوت الحسين الشهيد ، ويتحول الى رمز يومئ أن التّضحية سبيل الشرفاء . (2)

واذا كان الشاعر في تعامله مع شخصية الحسين يخفي الدلالة المباشرة للحادثة التاريخية الدينية ،ويكتفي بايماءات يمكن أن تنطبق على أية حادثة قتل ،فانه مع شخصية أخرى هو " زيد بن علي " ،قد حمّله فجيعة الماضي المتمثله في قتله ،كما عبّر بوساطته عن أوجاعه وتعاطفه هو ، نظرا لمذهبه الديني . أما المرآة التي عبّر من خلالها عن هذه الفجيعة والأوجاع فقد كانت أقرب الى الماضي منها الى موقف أدونيس الفكري ،فيقول في قصيدة " مرآة لزيد بن علي ":

" أستشرف المكتوب
في صفحة الخلافة
مرسومة كالقبر

---

1) الديوان ، ط 1 (دار العودة بيروت 1971) : م2 : 351 .
2) يراجع رجاء عيد ،لغة الشعر ،قراءة في الشعر العربي الحديث (مطبعة أطلس ،القاهرة ، 1985) : 240 .

تحت راحتي هشام :
رأساك بين النصل والرّصافة
مهاجر والجسد المصلوب
ينشر مثل الصوت
في نهر ..
لا ،لن يحول سيف
لا ،لن يحول موت ..
لي وطن في الماء ،غير الموت
يجهل
غير الصلب والحريق
يجهل أن يقترب المسافة ما بيننا". (1)

نلاحظ هنا ، بعض الاشارات التاريخية التي توحي - رغم عموميتها - بالظروف التي أحاطت بمقتل " زيد بن علي " ،مثل اشارته الى الخلافة ، وهشام ،والرصافه ،ثم ما يلبث أن يعبّر عن معاناة رهيبة للخروج من بوتقة الانسان المادي ،الى دائرة الانسان الرافض كل شيء الا الموت عن طريق الصلب والاحتراق ،لذلك نراه يستعيد حادثه مقتل هذه الشخصية ، ويعكسها عبر مرآته ،فيقول :

" بعد لحظة رأوه معلقا
يحترق فوق الماء
ينشر فوق الماء
الجسم يصّاعد في رماد

---

1) الديوان ، م2 : 338 - 339 .

مهاجر كالغيمة الخفيفة " (1)

ان هذه الابيات ،تشير الى ما ترويه الحادثة التاريخية من أن "زيد ابن علي" ،بعد أن أخفق في ثورته ،صلب على جذع نخلة ، وبقي مصلوبا ، حتى بنت الطير أعشاشها في جوفه ،ثم أحرق وذري رماده على نهر الفرات (2). ومن هنا ،فتوظيف رمز زيد بن علي - وان خيّل للقارئ أنه يشير الى الصلب والاحتراق كحادثتين للتضحية والبعث ،فانه في حقيقة الأمر ،قد تمّ بدلالته الأصلية المادية ،ومن ثم فانّ الشاعر لم يفلح في جعل شخصيتي " الحسين وزيد " ،رمزين قادرين على تجاوز دلالتهما القديمة ،والاندماج في موقفه الفكري ، ولعل السبب في ذلك ،هو اعتماده على خلق الحالة الشعورية في تعامله معهما ،وهذا ما جعل القيمة التاريخية لهما تتعثر هي الأخرى .

ان الشاعر أدونيس ،من الشعراء القلائل الذين جعلوا التراث هدفا لتمردهم ،وقد نجح في مقاطعة جزء كبير من التراث الاسلامي العربي ورأى فيه الجانب الراكد الميت ،ولكنه لم يستطع الافلات منه . وفي " المسرح والمرايا" ،حيث يحشد أدونيس مراياه بوجوه مختلفة من التراث الديني وغيره ، يتوحد فيها الصوفي والثائر ،والامام ،والشاعر ،والفيلسوف ،والنبي ،فينطلق متقمصا مهيار الدمشقي ،مع علي والحسين وأبي ذر الغفاري ،والنفري والمسيح والخضر ينشد جوهر التحول ،والتغير الكوني ،بحدس الصوفي وكشوفه ،ولغة الشاعر الرائي وأساليبه ،وتنبوءات النبي ورسالته ،فيمتزج البحث بالمغامرة ، والمجازفة ناشدا في كل هذه الأحوال العالم الجديد دوما .

وهكذا ظل التراث يسيطر عليه سيطرة واضحة منذ " أغاني مهيار" الى " المسرح والمرايا " ، مرورا بكتاب التحولات " ،حيث نراه يحل في شخصية عبد الرحمان الداخل (الصقر) ليعبر بوساطته عن قوة الخلق والتحول المستمر . وابتداء من فصل " المواقف " تظهر شخصية صوفية ،تدخل في نسيج

---

1) الديوان : م 2 : 340 .
2) نقلا عن الاستاذ المشرف .

الصقر،ذلك هو " النفري الذي يحلّ محلّه الى حين ." فيتحدث أدونيس بحديثه ،ويرحل عبر معراجه الروحي الذي يوصله الى ما يسميه " الوقفة". والنفري مفكر أصيل ،جريء ،تعني الوقفة عنده ، وضع الصوفي وحالته الروحية ، حين يكون في خطاب مباشر مع الله (الذات العلوية) ،وهي حالة يضعها النفري في مرتبة أعلى من المعرفة ،فالواقف ،عنده ،أقرب الناس الى الله.

والموقف الأدونيسي الموسوم بالجو النفري ،سواء من حيث اللغة الصوفية المثقلة بالدلالات الروحية العميقة ،أم من حيث تعاليه على مجرّد المعرفة والصلة التي تربطه بالذات العلوية)هو موقف ممتلئ برغبة أدونيس في ادراك المجهول والمطلق ،لذلك نراه يحاول أن يتجاوز المعرفة العقلية ، والعالم الخارجي ،بالزام نفسه صحبة " مع غير العالم ،ليبلغ الوقفة ، ولعلّه يهتدي بذلك البلوغ الى كشف أسرار التحول والتغير . ويستحضر تبعا لذلك كثيرا من مواقف النفري وأقواله ، مثل مواقف : العظمة ،والمحضر ،والحرف ،وهي الأقوال التي مهّد بها " فصل المواقف " من " كتاب التحولات " ،وكأني به يظهر علاقته الوطيدة بهذا الصوفي ، من خلال هذه الاقتباسات التي يجعل منها محورا شعوريا ، وفكريا ،للقصائد التي يحويها " فصل المواقف " وقد تجلى ذلك خاصة ، في قصيدة " يلزمني الخروج من أسمائي ،" حيث يقول :

" يلزمني الخروج من جلدي وأسمائي
لماذا لا يأنس الي غير الهواء والحجر؟
لماذا لا تسرّبي غير الأشياء ؟
(. . .) يلزمني الخروج من أسمائي
اسمائي حبّ
أسمائي غرفة غائبة" (1) .

---

1) الديوان ،م 2 : 197 و 194 .

القضية عند الشاعر ،أنه يحاول الخروج من عالم الاشياء والجزئيات، الى عالم تتجسد فيه المعاني ،ومعرفة سبل التغيير والتجديد ، وقد عبّر عن هذا بالخروج من الاسماء ،وهو جزء من الخروج عن النفس الذي عبّرعنه النفري ، في كلمات قليلة بليغة بقوله : "أخرج عن نفسك ،أخرج عن همك ،أخرج عن علمك ، أخرج عن اسمك ،أخرج عن كلّ ما بدالك من مظاهر الكون المادي" (1)

غير أن أدونيس - رغم استلهامه هذه الشخصية وتقمصه اياها - فانه لم يكسبها بعدا جديدا ،يجعلها تطك تحولا من دلالتها الصوفية الى ما أراد أن يرمز بها اليه . ولعلها من الشخصيات القليلة التي استهوت أدونيس ،وراقت له فطوّع نفسه لافكارها ،بدل أن يطوّعها لافكاره ،ويجعلها رمزا استلهاميا نقرأ فيه اللحظة الماضية وبعد الحاضر .

ان هذا النوع من الحلول في الشخصية ،قد كوّن صوتا نشازا في تجربة أدونيس الابداعية ،حيث أصبحت معظم أشعار هذا الفصل ،تتنفس في هذا المناخ الصوفي النفري . على الرغم من أن شخصية الشاعر ،ظلت تظهر بين الفينة والاخرى لتعلن أنه بعيد كل البعد عن النفري الملتزم بالقرآن حرفا ومعنى ،وبالذات العلوية عبودية وتوحيدا ،مما يخالف أدونيس الذي يعدّ ربه "،أبعد من دربى الله والشيطان ".

لقد كانت الحداثة الشعرية في الغرب ،نتاج سلسلة من الفراغات الروحية التي أحدثها عصر النهضة في أوربا وعجز التقدم المادي عن أن يجيب عن كثير من المشاكل الفكرية التي تتصل بمصير الانسان ،ووجوده ،وحرّيته ، وهي مسائل غيبية لم تجد لها حلولا في الديانة المسيحية القائمة على التثليث،بؤرة التناقض واللامنطق ، ولا في الفكر الغربي الحديث القائم على المادية اللادينية.

---

1) النفري ، كتاب المواقف والمخاطبات (دار الكتب المصرية ،1934):

وقد كان من نتيجة ذلك ،أن انسحب الشعراء الى عالم الباطن ،والحلم ،والرؤيا ، علهم يجدون اجابة عن تساؤلاتهم ،أو خلاصا منها .

ولعلنا لا نخطيء ، حين نرجع تمسك أدونيس بمفهومه للشعر على أنه " رؤيا " ،الى رؤيته للحداثة التي كان موضوعها للاساسي : الباطن (الذات والحلم) ،وسمتها البارزة : الغموض. فلا غرو أن يلجأ أدونيس الى التصوّف والى كل ما له علاقة بالطابع الوهمي الغامض ،وكل ما يجسّد غموض العلاقة بين الماضي ،والحاضر ،والمستقبل ،محاولا بذلك صهر الماضي والحاضر في عالم الحلم ،والكشف عن عالم هو مزيج من هذا الصهر " بصنعه عبر التجاوز ، والتوق ،والعنف الخلاق "(1) ويصبغه بشتى معاني الحنين الى كل مستخف ، لذلك اهتم بالتصوف والمتصوفة . ولقد تحددت علاقة أدونيس بشخصية " الخضر " الدينية ،بعاملين أساسيين : (أدونيس والخضر)

الأول : أن من عقائد الشيعة أن الخضر سيكون رفيقا للمهدي المنتظر يوم يظهر (2)

والثاني : هو المضمون الغيبي الذي يحيط بها . لذلك نراه يوظف هذه الشخصية في أكثر من موضع في شعره ،وخاصة في "كتاب التحولات والهجرة"، ولقد رمز بها تارة الى الولادة الثانية ، وتارة أخرى الى قوة الخلق ،ومثلت في غالب الأحيان عنده " فارس الظمأ الابدي الى المعرفة والحنين الى ما خفي من الأشياء ، والتوق لتخطي كل شيء في حياتنا الظاهرة ،وتجلّي كل قدرة خارقة"(3)

وعلى الرغم من اهتمامه بهذه الشخصية الدينية ، الا أنه لم يتخذها قناعا يتحدث بلسانها ،وكأنه لا يكتفي بالبعد الدلالي لهذه الشخصية

---

1) كمال ابوديب ،جدلية الخفاء والتجلي ،دراسات بنيوية في الشعر- ط 3 (دار العلم للملايين ،بيروت ، 1984) : 308 .

2) نقلا عن الأستاذ المشرف .

3) علي سعد "أدونيس وكتاب التحولات" الآداب (ع 1 - 1967) : 46 .

الواقعية ،مادام أنه أبدع قناعا خاصا ،هو واحد من أشد الاقنعة لفتا للانتباه أعني " مهيار الدمشقي "،وهو قناع يتحول الى رمز يتكرر بدون توقف ولا انقطاع ، منذ صدور الديوان الذي يحمل اسمه ،الى ديوان " المطابقات والاوائل " الذي يخلو من الاسماء ـ تقريبا ـ الا اسمه ،ولقد ظل عبر هذه الدواوين سائرا في تحولات الصقر ،ناطقا بمواقف النفرى ،مجازفا في طوفان نوح ،وكان ... جمل مهيارا للخضر رفيقا ،فبدا داخلا في تكوينه ،حاملا صفاته ،وعناصره .

لقد تردد اسم الخضر كما كان يتردد على ألسنة المتصوفة ،وجاء في قصائد أدونيس ،يعكس مفهوم الصوفية له ،من أنه رجل وهب البقاء مدى الحياة ،وأنه يتحدث الى الصوفيين ويحصل لهم مما تعلم من علم لدني ،وقد ورد ذكره في القرآن الكريم في قوله تعالى :" فوجدا عبدا من عبادنا آتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما ."(1) وقصته مع سيدنا موسى معروفة ،وتعكس التصادم بين أمرين اثنين هما : أمر الشريعة ،وأمر العقل ،وقد سيقت لدلالة بسيطة واضحة هي : أنه اذا لم نستطع أن نكتشف ، فعلينا أن نخضع للشرع .

ففي " فصل الصعود "،يحدثنا أدونيس عن معراج أشبه بمعراج النبي ليلة الاسراء عبر أبواج السماء ،وبتكامل رؤيا الصعود هذه ،يلتقي أدونيس (الصقر) بشخصية الخضر " رمز القدرة الالهية التي يودعها الله من يشاء من عباده ، والمعرفة التي لا تحد ،يهبها من يشاء ،وقد وهبها الخضر حتى عيّ موسى بادراكها ،ولم يستطع مع الخضر صبرا ". (2)

يلتقي الصقر بالخضر ،في اسرائه هذا ،فيحدث انسجام بينهما ويصليان معا ، ويعم النور ،ويحدث التحول ،فيقول :

"علامة : أعلو مع الهواء

---

1) سورة الكهف ،الآية : 65 .
2) أحمد ابو حاقة ،الالتزام في الشعر العربي ،ط1 (دار العلم للملايين ،بيروت ، 1979) : 535 .
3) الديوان ، م2 : 70 - 71 .

علامة : لي فرس وها هو الاسراء"

علامة من أول الزمان

من ساحر يأتي بلا دخان

من حجر يصير يا سمينة

يحبل صمت الارض بالاغاني

وتولد المدينة

كان أن نوّر النخيل وأثمر في صرخاتي

حيث لا قاني الخضر صلّى صلاتي

حيث تجتاحني كلماتي

كان أن صارت الجراد لغة الماء والعيون

كان أن أصبح الجنون فرسا للنهار". (1)

ومن الملاحظ ،أن التحوّل الذي يقصده الشاعر ،هو تحوّل روحي يعبّر في كثير من جوانبه عن أحلام الصوفية ،وتجلّيها في الحلول والاشراف .

أما في " فصل الاشجار " التي تنبت حول قبر الصقر ،وتغدو بمثابة شواهد على خلوده وقهره الموت - وكان " مات " وهو يحمل في فؤاده الجرح العربي النّازف ،لكن الشجرة الخامسة تتصدّى لهذا الجرح برؤيا العمل على شغائه ، وتجاوز كل ما يعوق مسيرة الأمة "(2) - فهنا ،يظهر الخضر مرّة ثانية ليبعث الصقر من قبره ،ويقول له :

" قلت لك : استيقظ رأيت الماء

طفلا يسوق الريح والحجار

وقلت تحت الماء والثمار

---

1) الديوان ، م2 : 70 - 71 .

2) أحمد أبو حاقة : 556 .

تحت عشاء القصح
وسوسة تحلم أن تكون
أنشودة للجرح
في ملكوت الجوع والبكاء ...
انهض ، أناديك ،عرفت الصوت ؟
أنا أخوك الخضر أسرج مهر الموت
أخلع باب الدهر ". (1)

ان الخضر في هذه الابيات ،وان كان يريد أن يبعث الصقر ، فان ذلك راجع ،الى كونه يحلم ما يخبئه له الغيب في المستقبل من حياة مغايرة لتلك الحياة التي أثارت الجرح العربي ،وهذا يماثل ما قام به في القرآن الكريم، حين قتل طفلا صغيرا ،علم أنه لو تركه حيا ، لارهق والديه بكفره وفسوقه عندما يكبر .

وفي " أقاليم الليل والنهار "،" فصل " الحجر " ،حيث يقدم لنا أدونيس كلاما غريبا أشبه بكرامات الأولياء ،يقدم بعدها الارض من حيث هي ولادة وموت ، والحطاط وجنوح نحو الرفعة ،وغيرها من الثنائيات الضدية. يقابل الشيخ ، والدابة ،والضفدع ،والثعبان ،فان كلامه يشبه الهذيان أو التخريف، لكن رؤيته الخضر ،وهو يدخل تحت جناحيه المدينة ويقتلعها ،تشير الى قوة الهدم الكونية الناقلة الشيئ الى نقيضه (2) ،فيقول :

" " أين اشاهد صديقنا الخضر "؟"
" عند الصخرة في كوّة على البحر ، وترى أثر
جناحيه في الطين ")

---

1) الديوان ،م2 : 101 .
2) يراجع يوسف اليوسف ،دراسات في الشعر العربي المعاصر "، منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ، 1980) : 174 - 175 .

ورأيت الخضر يدخل ناحية تحت المدينة ويقتلعها ...»(1)

على الرغم من هذا الاطار الرمزي الذي أحاط أدونيس به هذه الشخصية الدينية ،فانها ظلت أسيرة جوانبها الدينية سواء كما وردت في القرآن الكريم، أم كما تلقفها المتصوفة ، وما أصبغوه عليها من معان : لذلك بدا الخضر في أشعار أدونيس رفيقا ، ومؤنسا ، ومنقذا ، والسبب في ذلك أن هذه الشخصية ظلت تستأسره من جانبين :

أولهما : ان هذه الشخصية قد حملها الشاعر معه من بيئته الاولى في سوريا "فالخضر ولي معروف بشكل واسع في الساحل السوري وريفه ،ويقدسه معظم الأهالي وتنتشر أضرحته في أماكن كثيرة هناك ،ولعل الشاعر مازال يحمل بين جنبيه ذكرياته الدينية في قريته ،بالرغم من المنظر اللاديني الذي يحب أن يسبغه على نفسه في شعره "(2)

ثانيهما : طغيان الدلالة الأصلية لشخصية الخضر،على ماأراد أن يرمز به أدونيس ،فهو في الأصل يمثل منتهى المعرفة المتصلة بالأسرار، الموصولة بالغيب خاصة ،وهو لم يخرج عن هذا الاطار العام، لذلك ظلت هذه الشخصية تحافظ على طبيعتها الدينية ،وعلى ملامحها كما عرفت في قصص المتصوفة. على الرغم من محاولة أدونيس حملها الى مستوى فكرة البعث المتجدد ،وتواصل الحركة ، والتوالد المستمر، وتساكن المتضادات .وهذه هي أهم الافكار التي هيمنت على كتاب التحولات خاصة .

ولما كانت طرق الاستخدام هذه تقف بالرمز عند حدود الاشارة داخل القصيدة ،ويبقى في معظمها محافظا على دلالته الحقيقية ،وطغيان معطيات مادته الأصلية مما يجعل الرمز يحتل مكانا ثانويا . فان هناك طريقة أخرى من

1) الديوان م2 : 187 .
2) أحمد بسام ساعي حركة الشعر الحديث في سوريا . من خلال أعلامه ط1 (دار المأمون للتراث ،دمشق 1978) : 346 - 347 .

توظيف الرمز ، يأتي أحيانا ،لكي يؤكد علاقة قامت منذ بداية القصيدة ، فيبدو في شكل اعتراضي " يتضمن اشارة أو أكثر الى واقعة ،أو شخصية من مذخور الماضي ،فيكون لهذا الاعتراض قيمة أسلوبية . . . كما تكون له قيمته الايحائية في توكيد مغزى النسق الصياغي ،وتعميق مراميه ".(1)

وهكذا يأتي الرمز - رغم بساطة توظيفه - ليضيف الى المعنى العام للقصيدة امتدادا دلاليا ،ومدلولا رمزيا وثيق الصلة بذلك الاطار العام. وسواء بدا في شكل صورة جزئية أم اشارة بسيطة ،فانه يعتمد على علاقات تصله بأجزاء القصيدة ،دون السماح لكيان الرمز القديم أن يطغى بشكل سردي ،الآ بمقدار ما يوحي به ذلك الاطار رغم محدودية ايحائه .

فحين كتب السياب مطولته عن مأساة المومس العمياء ،وتمثلها وراء سور هو رمز لزمنها الصدئ الذي توقفت فيه الحركة عندها ،فان ذلك السور أوحى له به السد " الذي حيكت حوله الاساطير والخرافات ،والذي اقترن بقصة "يأجوج ومأجوج "كما ذكرت في القرآن الكريم . وقد أشار الشاعر في الهامش الى أن: " الاساطير الشعبية تضيف اليها أنهما يلحسان السور بلسانيهما كل يوم ،حتى يصبح في رقة قشرة البصل ،ويدركهما التعب، فيقولان : غدا سنتم العمل ،وفي الغد يجدان السور على عهده من القوة والمتانة . . . وهكذا . . . حتى يولد طفل يسميانه "ان شاء الله " فيحطم السور". (2)

وهذا الكلام بعيد عما ذكره القرآن الكريم في شأن هؤلاء القوم،لقول الله تعالى في ذلك :" قالوا ياذا القرنين : انّ يأجوج وماجوج مفسدون في الأرض فهل نجعل لك خرجا على أن تجعل بيننا وبينهم سدّا."(3)الا أنه يقترب

---

1) محمد فتوح أحمد ،واقع القصيدة العربية ،ط1 (دار المعارف ،القاهرة1984) :156.
2) الديوان ،م 1 : 529 .
3) سورة الكهف ،الآية 93 .

من حديث الرسول صلى الله عليه وسلّم ، حين سئل عنهم ،فقال : "ان " يأجوج ومأجوج " ليحفرون السدّ كل يوم ،حتى اذا عادوا يرون شعاع الشمس ، قال الذي عليهم : ارجعوا فستحفرون غدا ،فيعودون اليه كأشد ما كان ،حتى اذا بلغت مدّتهم ،وأراد الله أن يبعثهم على الناس ،حفروا حتى اذا كانوا يرون شعاع الشمس ،قال الذي عليهم : ارجعوا فستحفرون غدا ان شاء الله ،فيستثني فيعودون اليه ،وهو كهيئته حين تركوه ، فيحفرون ويخرجون على الناس" (1)

فنحن نلاحظ مدى تشابه القصة التي ذكرها الشاعر في الهامش بالحديث الشريف ، وسواء كان الاعتقاد الشعبي حقيقيا ،أم كان تضليلا من الشاعر ،هدفه التحوير في الحديث ليتماشى مع ما يريد أن يرمز به اليه. فان السّور استبدل بالسدّ ،وعبارة ان شاء الله ،جسدها في شخصية الطفل المخلّص .

والسياب في استلهامه هذه القصة ،نراه يوهمنا في البداية بامكانيه تحطيم ذلك السّور - وهو جزء من أمله في انتهاء مأساة تلك المومس - لكنه يفاجئنا بالطفل يكبر والسّور باق كما هو - وذلك ما يدفعه الى العودة المفاجئة لتصوير ذلك الحزن ، وذلك القلق الكابي بين جنبيه ،وهو يرى تلك المومس مثالا للحزن والتشرّد والضياع الذي لا منقذ لها منه ،فيقول :

" سور كهذا حدّثوها عنه في قصص الطفولة
يأجوج يغرز فيه ،من حنق أظافره الطويلة
ويعضّ جندله الأصمّ ،وكفّ مأجوج الثّقيلة
تهوي ،كأعنف ما تكون ،على جلا مده الضّخام ،
والسّور باق لا يثل .. وسوف يبقى ألف عام

---

1) صبحي الصالح ، ، منهل الواردين في شرح ديوان الصالحين ،

لكن (ان شاء الالـة)
طفلا كذلك سمّيناه -
سيهب ذات ضحى ،ويقلع ذلك السّور الكبير
... الطفل شاب وسورها هي ما يزال كما رآه
من قبل يأجوج البرايا ،توأم هو للسّمرا "(1)

ان سور يأجوج ومأجوج هذا ،يظل - رغم اتصاله بالقصّة الدينية رمزا لحتمية مصير تلك الموصل ،التي طوّقت بها الظّروف القاسية ،وهي حتمية وجودية ،خلص اليها السياب بعد تفكّره في واقع المرأة العربية في المجتمع العربي "الرّجالي" " فكأنه السّور الأبدي الذي يفصل المرأة عن الرجل ولا تفلح فيه ارادة "(2) لكن السياب طوّق عمق الدلالة هذه، بخلفية ما يعتقد أنه من القصص الشعبي من جهة ،والمقارنة التي أحدثها بين سور الموصل وسور قصص الطفولة من جهة أخرى ،ومن هنا تتأكّد طبيعة التوظيف المادي لهذا السور "الرمز" .

* * *

واذا كان السياب ، رحل في وقت كانت فيه الرموز اليونانيةوالمسيحية هي دبدن الحداثة الشعرية ،ولم تدركه صرعة التصوّف والمتصوفة . فان الشاعر عبد الصبور رجع الى هذا الجزء المهم من التراث الاسلامي ،وبعد مطالعاته في التراث الصوفي ،لجأ الى استعارة بعض الرموز الصوفية للتعبير عن حالات النفس المختلفة ، وكانت أبرز تلك الحالات عنده : الشعور بالحب والاحساس بالحزن . ولقد عبّر في أكثر من قصيدة له عن فكرة الحلول ،من خلال تعبيره عن صوفية الحزن ،وكيف أصبح جزءا من كيانه ،يعيش ويتمنّى لو يذوب فيه ،

---

1) الديوان ، م1 : 529 - 530 .
2) ايليا الحاوي ،بدر شاكر السياب ،ط 2 (دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1980) ج 2 : 102 .

فيه ،بل يحنّ اليه كما يحنّ الصوفي الى مشاهدة الله "، فيفضي به من ذلك الى نعيم الحب الخالص من شكوكه ،وسويداته" (1)

وعبد الصبور يدرك بأن ادراك هذه الدرجة من الحب ، لا يمكن أن تحدث دون اجتياز صعاب ، قد تقيّد صاحبها لكنها تشعره في الأخير بالفوز. ولقد عبّر عن هذه الصّعاب بالتّيه ،وهي تلك اللحظة التي يكون فيها متعلّقا بالحبّ ،وليس لهذا الحب مستقر في هذا العالم،ومن ثم ،فهو أقرب الى العدم منه الى الوجود ،فيكون كمن خرج في الصحراء تائها ،ظلّ السبيل ،مفتقدا أيسر معاني الراحة .

ولقد اتّخذ الشاعر من قصّة التّيه الاسرائيلية رمزا للتّعبير عن تلك الحالة مستعيرا في ذلك قصة بني اسرائيل ،حين عصوا الله ، ورسوله موسى عليه السلام فحرّم الله عليهم دخول الأرض المقدّسة أربعين سنة ،قضوها في الصحراء تائهين ،وذلك ما جاء في قوله تعالى :" قال ربّ اني لا أملك الاّ نفسي وأخي فافرق بيننا وبين القوم الفاسقين . قال فانها محرّمة عليهم أربعين سنة يتيهون في الأرض فلا تأس على القوم الفاسقين "(2)

فأصل الرمز ـ كما هو واضح ـ اسلامي ،لأنّ التوراة لا تشير الى نقض بني اسرائيل عهد الله ، وقد استلهم الشاعر هذه القصة ،متّخذا من التّيه رمزا لمعاناته الروحية ، حيث يقول في قصيدة " أغنية خضراء ":

" وكأنّ الغربة ميقات لابد نؤدّيه
أن نضرب أعواما في التيه
أن نعبد أصناما مكذوبة
ونجدف بالقلبين ، وقد خاضا للحب
صحراء الشوق ... رهيبة ."(3)

1) ايليا الحاوي ،في النقد والأدب ،ط1 (دار الكتاب اللبناني ـ بيروت 1980)ج 5: 150
2) سورة المائدة ،الآية : 25 .
3) الديوان ، م 1 : 123 .

انه هنا ،يعقد مقارنة ضمنية من خلال تلك الصورة التي أشار فيهما الى أعوام التّيه التي يقطعها ،وهي تقابل الاربعين عاما التي قضاها بنو اسرائيل في الصحراء ، لكن الصورة تأخذ منعرجا روحيا ، يعبّر عن الاغتراب الروحي الذي تتمحور حوله القصيدة ،وبذلك يكون دور القصة باعتبارها رمزا ثانويا جاء لتأكيد تلك المعاناة الروحية .

ومثلما يوظف خليل حاوي قصة سيدنا لوط ،ويركّز على فكرة الالتفات الى الماضي ،مثلما وقع لزوجة لوط ،عندما تحولت الى عمود ملح ،رامزا بذلك الى مأساوية الخيار الانساني ،والعجز عن الخلاص الذاتي ، كل ذلك في اطار تجربته السدومية . فان عبد الصبور وظف هو أيضا هذه القصة ، في قصيدة " الخروج " ،حيث يرمز بها الى حالة انسلاخ ذاته من تناقضات هذا الواقع ومفارقاته التي تعد العودة اليها خطأ يحدّد مصيره ،لكنها بقيت مثل تجربة " التيه " مثل حلية معلقة في النص ،تؤكد قضية تجاوز الذات ولا تغيب القضية بغيابها مثلما يتجلى ذلك بقوله :

" حجارة أكون لو نظرت الى الوراء
حجارة أصبح أو رجوم
... ان عذاب رحلتي طهارتي
والموت في الصحراء بعثي المقيم ". (1)

وفكرة الالتفات هذه موجودة في القرآن والتوراة وبرواية متقاربة . فقد جاء في قوله تعالى ،مخاطبا لوطا : " فاسر بأهلك بقطع من الليل ،ولا يلتفت منكم أحد ،الا امرأتك انه مصيبها ما أصابهم ،ان موعدهم الصبح أليس الصبح

1) الديوان : م1 : 236 .

بقريب ،فلما جاء أمرنا جعلنا عاليها سافلها وأمطرنا عليها حجارة من سجيل منضود ."(1)

أما في التوراة فقد جاءت قصة الالتفات الى الوراء مفصلة ،حيث تذكر أنه لما طلع الفجر كان الملاكان يعجلان لوطا قائلين : قم خذ امرأتك وابنتيك الموجودتين لئلا تهلك باثم المدينة ،ولما توانى أمسك الرجلان بيده ، وبيد امرأته وبيد ابنتيه لشفقه الرب عليه وأخرجاه ،ووضعاه خارج المدينة وكان لما اخرجاه الى خارج ،قال أهرب لحياتك ،لاتنظر الى ورائك ،ولا تقف في كل دائرة ... ونظرت امرأته من ورائها فصارت عمود ملح ."(2)

* * *

ولئن ظل عبد الصبور يصوغ رموزه للتعبير عن قضايا الانسان ،منذ "الناس في بلاده" . ان الشاعر أدونيس يصوغها في معظم شعره ،للتعبير عن فكرة البعث من خلال الاحتراق . وفي قصيدة " مهيار وتيمور" ،يعبر عن هذه الفكرة ، فتغدو رمزا كليا ،يسير وفقه البناء الدرامي للاحداث في القصيدة. هذا البناء الذي ظهر منذ البداية ،في شكل حوار بين مهيار وتيمور والساحر. وعبر تصاعد الأحداث ،في شكل القتلات المديدة التي يقتل فيها مهيار على يد تيمور ،ينمو الرمز محدّدا دلالته الواضحة في الموت والانبعاث .

وفي القصيدة ،يختار الساحر ثورا له صفات معينة يجعلها الشاعر في قوله :

"أريد ثورا أسود الجبين والقرنين ،

تحت فكّه السفليّ شامتان

---

1) سورة هود الايتان : 81 ،82 .

2) سفر التكوين : 19 : 15 - 175 و 21 .

لكي أرى الآتي كما يراني ."(1)

ان هذا يشير الى رواية القرآن عن بقرة موسى عليه السلام ،حيث كان لاختيارها معايير يعرف بوساطتها القاتل عن طريق عودة الحياة الى المقتول ليتلفظ باسم قاتله . أما أدونيس ،فانه جعل الثور وسيلة لكشف الآتي ومعرفة المجهول ،وذلك حين جعل الساحر يبرز رغبته في ايجاد الثور،على أنها رغبة من يرى الآتي كما يراه . وهذا جانب كان بامكانه أن يكون المستوى المعنوي اذا ما وظفت رمزا ناضجا .

كما أنه يستوحي في القصيدة نفسها ،قصة السّامري والعجل ،عندما يصف مشهد القتل الأخير ،حينما يصنع تمثالا بشكل ثور ،ويدخل مهيار في جوفه ،ويقام عليه حد الاحتراق الذي يسقط جوّه على المدينة كلّها ،غير أن القصة جاءت شأنها شأن قصة البقرة مطوّعة لرمز الموت والانبعاث ، بوساطة أسطورة " الفينيق " ، وكانتا - رغم المناخ الطقسي شبه الأسطوري - بعيدتان عن لامحدودية الرمز وثراء دلالته . في حين أن عنصر النار في القصيدة نفسها ، استطاع أن يكسبه بعدا دلاليا يرتبط بفكرة البعث، وذلك حين وصله بأسطورة طائر الفينيق الذي يحترق ويبعث من جديد ، فتصبح النار التي كانت عنصر موات في قصة سدوم التوراتية ،عنصرا حيويا يؤدي الى البعث ،فضلا عن التطهر الذي يحدثه .

لقد بدأت رؤية البعث عند الشاعر من خلال تأثره بأسطورة الفينيق ، ولما وجد في المسيح تجسيدا للفكرة بأسلوب آخر ،وحّد بينهما بصفتهما رمزين للبعث والتجدد ، وكان ذلك في مرحلة لاحقة من تجربته الشعرية ،لكنه في بعض القصائد ،أوحى اليهما من خلال بعض خصائصهما ،كجزء من الحادثة أو ملمح من ملامح الشخصية ،كقوله :

---

1) الديوان ، م2 : 316 .

"مهيار ناقوس من التائهين
في هذه الأرض الجليلية
وقوله كذلك :
غير أني شاعر أعبد ناري
وأحب الجلجلة ."(1)

فواضح من كلمة " الجليلية "،أنه يشير الى مدينة الجليل التي عاش فيها السيد المسيح ،وسعوا فيها الى قتله . أما الجلجلة ،فهي المكان الذي حمل اليه المسيح صليبه ،ونفّذ فيه الصلب . وأدونيس بهذا التوظيف المادي لهذين الرمزين ،يكون . أشار الى قضية البعث ،والتغيير ،من خلال كلمتين هما في الأصل مرتبطتين بها . وقد يكون في عبارة "أعبد ناري " ما يحيلنا الى أسطورة الاحتراق ،ويحمق بها الدلالة العامة ،أكثر مما توحي به عبارة "أحب الجلجلة "،لاقتران الأولى بالاصرار على التضحية من خلال كلمة"أعبد".

ونلاحظ الطريقة نفسها في قصيدة " الموت المعاد "،حيث يحاول أن يخلق مناخا جديدا ،من خلال موقفه الذي ينشد المجهول والآتي فيه فيقول :

"لم يبق للاتين من بعيد
مع الصدى والموت والجليد
في هذه الأرض النشورية
لم يبق الا أنت والحضور ،يالغة الرعد الجليليه ". (2)

هنا نلاحظ الاشارات الدالة على المسيح بوصفه الآتي الذي يجدد خصوبة الحياة ،وأهم المفردات ،" النشورية " التي توحي بالانبعاث ،والجليلية"

---

1) الديوان .
2) الديوان ،م1 : 506 - 507 .

وهي اشارة يوحّد فيها بين المسيح والحلاج الذي لاقي المصير نفسه ،لكنه توحّد لا يدل على خصوصية رمزية ،لأنهما كانا في الأصل يمثلان رمزا الفداء والتضحية .

ويلتقي أدونيس بالنبوة في أغاني مهيار الدمشقي عبر مسارين اثنين ، يتحدد الأول بالمخيّلة الجانحة المدهشة . والثاني : الاستسلام لاشراق داخلي يشبه اشراقات الصوفية التي تبغي تجاوز الواقع ،وهذا الاشراق عند أدونيس يبغي تغيير العالم ،وتجاوز الموروث ،والراهن ،والسائد . (1)

فحين أراد أن يغني قدرته على التغيير ،جعل من نفسه مسيحا يحي الموتى ،ولم يرض أن يكون طرفا في العملية ،ولا تابعا له ،انه المسيح القادر على كل شيء ،فيقول :

" قادر أن أصير وجهي بحيرة للبجع ،وأجعل أهد أبي غابات،وأصابعي وأصابعي ربيعا ،وأعراسا . قادر أن أبعث أليعازر في كل خطوة أخطوها ، لكن الفرح غائب ولم تحن ساعة الظهور ." (2)

ولقد اتخذ من معجزة احياء لعازر الدينية ،دلالة ذاتية على معاناته التغيير والتحول ،مجسدا اياه في كلمة " قادر" ،محاولا بوساطتها الاتحاد بالمسيح ،الا أن هذه الاشارة الدلالية التي ترافقها التكنية عن المسيح بقدرته على بعث لعازر ،تؤكد الصورة الحقيقية القديمة ، فتتعرف على ضعف قدرتها على الاستجابة للتجربة الأدونيسية في الرفض والتحول . وهي تجربة عاتية الدلالة ،اذا ما قيست على مستوى الواقع ،باحياء الموتى التي لا يمكن أن تسند الى انسان .

---

1) وفيق خنسة ،دراسات في الشعر الحديث ،ط1 (دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت 1980) : 30 .

2) الديوان ،م2: 240 .

تبعا لما تقدم من نماذج شعرية ،نشير الى أن توظيف الرمز في هـذا المستوى وبهذه الطرق ،يجعل الرمز لا يملك قدرة على استقطاب ملامح الشخصية، أو معطيات الواقعة الدينية ،والتحكم فيها . وهذا ما يوقع القصيدة على مستوى الصياغة في التجزؤ ،وعلى مستوى الرؤية ،يستعصي على القارئ ادراك الوحدة الشعرية التي تتشكل بوساطة المستويين المباشر وغير المباشر للرمز .

وقد نتج ذلك كما توضح من قبل ،عن الظواهر التالية :

1) طغيان الملامح التراثية على الرمز ،بحيث يتدخل الشاعر في التصريح بالمعطيات القديمة ،مقابل الاشارات المعاصرة التي يريد التعبير عنها ، وهذا ناتج عن الموضوعية البحتة في تمثل الماضي ،والوقوف عند دلالة الرمز الأصلية .

2) الوقوف بالشخصية أو الحادثة ،عند حدّ عدها مجرد طرف في علاقة تشبيه ،فيبدو أسلوب المقارنة واضحا بين الرمز ومرموزه ،وقد تكون المقارنة مؤكدة بأداة تشبيه ،أو ضمنية نستشفيها داخل النص .

3) طغيان الملامح الحديثة ـ وذوبان الرمز في وهج التجربة المعاصر، حتى يغدو دوره في القصيدة ثانويا ، وان أضاف الى الدلالة العامة للنص امتدادا قريبا منها ، وقد بدا من خلال النماذج التي سقناها أنه قليل قياسا بالأنواع الأخرى .

وعليه ،فان هذا المستوى العادي من توظيف الرمز ،الذي يشكل جانبا من ظاهرة معاصرة في التعامل مع التراث ،يمكن أن يكون استمرارا لما في تراثنا الشعري القديم من أساليب بلاغية ،تهدف الى استنباط المعاني من خلال المقابلة ، والتمثيل ، والتشبيه الذي لا يخلو من مقارنه واضحة .

الفصل الثاني

مستوى الامتصاص والاخراج الجديد

يحاول الشاعر في هذا المستوى من توظيف الرموز ،أن يردم الهوه بين طرفي الزمنين : الماضي والحاضر ،سواء بقلب المواقف والأحداث الدينية والتعبير بضدها ،أم بالتحوير فيها من خلال التصرف في أحد جوانبها ،والابقاء على الملمح الحاد من ملامحها . وبذلك يؤسس نمطا جديدا من دلالة الرمز ، فيصبح فيه الموقف القديم ،أو الحادثة الدينية كتلة مركبة ،نقرأ من خلالها تجربة الشاعر ورؤيته . وباستمادة الماضي والحاضر ،وارتقاء كل منهما في اهاب الآخر ،تتاح للشاعر فرصة تأمل ذاته وهي تنفعل مع العالم من خلال التراث .

فالسياب مثلا ، يتجسد نزوعه الى تحوير التراث الديني ،وتحويله الى حركة داخلية تتلاحم وجوهر موقفه الذاتي والموضوعي ،عبر ثنائية الخير والشر وهما وجهان نقيضان . أما الخير فهو الجانب المضيء الذي يتضمن العطاء، والاستمرار ،وأما الشر فهو عالم الجدب ،والخراب وانقطاع الأسباب . وقصة قابيل . وهابيل ،تمثل هذه الثنائية وتعمقها ،لأنها تتصل بالعلاقة السلبية بين الانسان وأخيه الانسان ،وهي أول جريمة تقع على وجه الأرض ، قتل فيها قابيل أخاه هابيل ،مثلما وردت في القرآن الكريم والتوراة .

والشاعر حين يفجر رؤيته الانفعالية للواقع العربي والعراق في عهده لا يجد الا هذه القصة اطارا لذلك ، ففي قافلة الضياع "،" يستهل حديثه عن اللاجئين الفلسطينيين برثاء ونواح على جموعهم النازحة تحت سياط التشرد ،والعوز الحضاري .فكانوا يسيرون مشردين بلا هدف ، ودماؤهم تسيل بصمت ،ليدفنوا هابيل ،رمز العربي الفلسطيني ، حيث يقول :

"أرأيت قافلة الضياع ،أما رأيت النازحين ؟
الحاملين على الكواهل من مجاعات السنين
آثام كل الخاطئين

النازفين بلا دماء

السائرين الى وراء

كي يدفنوا "هابيل" وهو على الصليب ركام طين ؟ "(1)

لقد قرن الشاعر بين شقاء اللاجئين السائرين الحاملين آثام الخاطئين قبلهم، وذل وشقاء أجدادهم، فبدا منفعلا بهذه المأساة، متفكرا في ذلك المصير الخاضع لعنف الجريمة الأولى، لذلك وردت القصة في القصيدة وكأنها متحدرة من قلب السياق، ورحم التجربة، قابيل فيها هو الصهاينة، بل انه أبعد من ذلك في ذهنه، حين أصبح هو العالم كله، وهابيل ماهو الا رمز للعرب المشبوحة أيديهم على صليب الألم دون رجاء القيامة، (2) لذلك نراه يتساءل قائلا :

" قابيل أين أخوك ؟

أين أخوك ؟

جمّعت السماء آمادها لتصيح كوّرت النجوم الى نداء

"قابيل أين أخوك "؟ . يرقد في خيام اللاجئين" (3)

وفكرة المناداة هذه، توحي لنا بمناداة الله قابيل في التوراة، حيث جاء في ذلك :

" وكلّم قابيل هابيل أخاه . وحدث أن كان في الحقل أن قابيل قام على هابيل أخيه وقتله، فقال الرب لقابين أين هابيل أخوك ؟" (4)

---

1) الديوان، م1 : 368 .

2) يراجع ايليا الحاوي، بدر شاكر السياب، ط 2 (بيروت دار الكتاب اللبناني 1980)، ج3 : 65 .

3) الديوان، م1 : 368 .

4) سفر التكوين : 4 : 8 - 9 .

أما في " المومس العمياء " ، حيث يجسّد الليل الظلم ،والفساد الذي فرضه الاستعمار ،والخونة ،فان السياب يرثي في المجتمع العراقي جانبه الوحي المقتول، يرثي الارادة وتوتر الضمير ، وما عذاب المومس ،الآ رمز لعذاب الآلاف من الشعب العراقي ، فيرمز بقابيل الى أولئك الخونة الذين يزيّفون الحقائق ،ويتظاهرون بالشفقة ،والمواساة لهذا الشعب ،الذي أتوا على كل فاعليه فيه للحياة حيث يقول :

" قابيل أخف دم الجريمة ،بالأزاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي ، وهي تنبض بالضياء
عمياء كالخفاش في وضح النهار ،هي المدنية
والليل زاد لها عماها ". (1)

ولقد استقامت هذه الصور وموقف الشاعر من هذا الليل الذي رسمه ، ليل كله فجور في المدينة ، حيث يفترس المرء عرض أخيه الانسان ،وتصبح المدينة بنسائها العاهرات ، المضمخات بالطيب ،وبمقاهي الدنس ،قناعا آخر من بين الاقنعة التي يخفي بها الانسان قذارة نفسه ،تمتد الى حدّ تظاهر قابيل القاتل بالمواساة ،عن طريق كسو قبر أخيه بزهور النفاق .

وهكذا تمكّن السياب بوعيه العميق بالمكونات المتشابكة لرؤيته الذاتية والموضوعية من جهة ،وبادراكه للجذور الانسانية التي تشكّل قصة قابيل وهابيل من ناحية أخرى ،أن يكتّف كلا منهما في ذات الاخرى ،ليخلق من ذلك التكثيف موقفا شعوريا ،وبنية يتداخل فيها الوعي والادراك ،بحيث مدّت القصة فيها بأبعاد التجربة المعاصرة ،وكشفت لنا "عن جذورها الغائرة في ظلمة التاريخ ،وعن الجوهر الدائم في الانسان ، تبدّلت أحوال الجريمة وأشكالها ،ولم يتبدل الانسان

---

1) السياب ،الديوان م1 : 510.

بها" (1)

وبهذا قد لا يجد أحد الدارسين لرأيه مكانا فيما ذهب اليه، من أن قصة قابيل وهابيل، تختلف اختلافا جذريا عن مأساة اللاجئين، وهو موضوع قصيدة السياب "قافلة الضياع"، بحيث يرى أن هذا الاختلاف أدى الى تطلب جهد جهيد في التوفيق بين المحمل الديني والموضوعي، وذلك بتجاوز حدّ المقارنة القائمة على فرض تمثيلي وتشبيهي بين المحملين، مما أدى الى وجود رابط واه بينهما (2). وواضح من خلال بعض نماذج السياب الشعرية، مدى استبصاره لرؤيته الموضوعية من دلالات معاصرة، من خلال ما يمور في أعماق القصّة الدينية من ايحاءات ومعطيات، تبرز لتؤكد نوع الاشارة والاستجابة بين حركتها التاريخية، وذات الشاعر. ولا غرو أن خضعت هذه الاستجابة للتماثل والتشابه، الذي أدى بالشاعر الى تقمص بعض الشخصيات، ليمدّ من خلالها جسرا يتلاقى فيه الماضي والحاضر، ويتجاوران، ويسقط على ملامحها التراثية، كل أبعاد تجربته المعاصرة، دون أن يذيب الشكل القديم نهائيا. ذلك ما تعكسه تجربة السياب الأيوبية في مرحلته المرضية الأخيرة، حين تمثّل نفسه أيوب هذا العصر. فلأوّل مرّة في شعره يكتب قصيدة من عشرة أجزاء أسماها "سفر أيوب". والسفر لغة: هو الكتاب الكبير، وهو في التوراة يقابل السورة في القرآن. وفي التوراة نقع على سفر كامل يحكي قصة سيدنا أيوب، في اطار حواري مرهق بينه، وبين أصدقائه حول ما أصيب به في المال، والبنين، والبدن، ينتهي بتدخل الرّب واقراره حسن عبادة عبده له، وتثبيتها، وجازاه على ذلك أعظم الجزاء: شفاء، فمالا، وبنين. ولأوّل مرة يتكرّر رمز أيوب في شعر السياب أكثر من تسع مرات، نتيجة مرضه، وغربته، ووحدته، بحيث بداله أنه أيوب هذا العصر. وتأتي القصيدة بأجزائها العشرة وقد اكتسب الموت فيها، طابعا ذاتيا، حيث يقول معلنا عن أعراض مرضه، وقد

1) ايليا الحاوي، بدر الشاكر السياب، ج2: 68.
2) يراجع، محمد الفيتوري "قرأت المدد الماضي"، الآداب ع 8 1956: 63-64.

بلغت حدا مفزعا :

" أحرّك الأطراف لا تطيعني مشلوله
مات الدم الفوّار فيهما
وأعطبت نواظري الذّليلة ، لعلّها تمتاد من دجاها "

ويقول في موضع آخر :

" شهور طوال وهذي الجراح
تمزّق جنبي مثل المدى
ولا يهدأ الدّاء عند الصباح
ولا يمسح الليل أوجاعه بالرّدى
ولكن أيوب ان صاح صاح :
لك الحمد ان الرّزايا ندى وأن الجراح هدايا الحبيب ". (1)

انه تضرع الى الله في قالب شكوى ،لما حلّ به من آلام جسديه ، انطلقت من أعماق السياب ،ليختمها بالحمد ،بينما انطلقت بمرارة من فم " أيوب " التوراة ، وانتهت بغير رجاء ،حيث جاء في ذلك :" هكذا تعين لي أشهر سوء ،وليالي شقاء قسمت لي ،اذا اضطجعت أقول متى أقوم ،الليل يطول وأشبع قلقا حتى الصبح ،لبس لحمي الدود على مدار التراب . جلدي كرش وشاخ ،أيامي أسرع من الوضيعة ،وتنتهي بغير رجاء ." (2)

أما قصيدة قالو لأيوب " ،فهي تبدو وسيلة اقناع للسياب ،اتخذها حين طغت عليه المخاوف ،وهي تذكّرنا بحوار" أيوب " التوراة مع أصدقائه ،حين كانوا

---

1) الديوان م1: 248 - 249 .
2) الكتاب المقدس ، سفر أيوب : 7 : 3 - 6 .

يرون في مصابه تطهيرا من اثم ارتكبه ،وقالوا له : "كما قد رأيت أن الحارثين انما والزارعين شقاوة يحصدونها ،بنسمة الله يبيدون وبريح الله يفنون ."(1)

ويعكس السياب قول الناس له: "جفاك الاله"،بشكل بكائية ،تعبّر عن انكسار نفس الشاعر ،وضياع قضيته بضياعه ، حيث يقول :

"يارب لا شكوى ولا من عتاب ،
ألست أنت الصانع الجسما ؟
فمن يلوم الزارع التمّا
من حوله الزرع ،فشاء الخراب
لزهرة والماء للثانية ؟
هيهات تشكو نفسي الراضية ."(2)

من الواضح اذن ،أن السياب تقمّص شخصيه أيوب عليه السلام ،وبذلك يكون عظام المعاناة ،مازجا في قدرة ابداعية بينهما وبين معاناته الخاصة الى حدّ أشعرنا فيه أنه هو أيوب ،واتحّد بهذا الرمز اتحّادا لا نستطيع أن نفصل فيه أحدهما عن الآخر ،وآية ذلك ،انطباق أضلاع المثلث الكئيب على حياته : المرض ،والحزن ،والوحدة ،كما أنطبقت يوما على سيّدنا أيوب .

وفي هذه المرحلة المرضية بالذات ،ظل الدخول الى عالم السعادة حلما يراود السياب ،حتى جسّد ضياعه في قصيدة "ارم ذات العماد"، التي أستعارها من الموروث الاسلامي ،ومزجها بالحكاية الشعبية ،التي تروى عن الارم نفسها . وقد مهّد لذلك بقوله :"عند المسلمين أن" شدّاد بن عاد" بنى جنه لينافس بها جنه الله هي ا رم ،وحين أهلك الله قوم عاد أختفت ارم ،وظلّت

---

1) م ن : 4 ٠ : 8 - 9
2) الديوان م1 : 297 : 298 .

تطوف ، وهي مستورة في الأرض ،لا يراها الانسان الآ مرّة في كل أربعين عاما . . .
وسعيد من أنفتح له بابها . "(1)

وينسج السياب قصيدته على هذا التمهيد ،بجعل هذه القصة الدينية الشعبية ،رمزا للسعادة المرجوّة ،والحلم الذي لا يتحقق الاّ لمن كتبت لهالسعادة. انها تعبر عن جزء من الطفولة الانسانية . والسياب من الذين ظلّ الحسّ الطفولي يلازمهم حتى أخر أيامه ،وقد حفظت ذاكرته الكثير من الموروث الشعبي الذي ظهر في هذه المرحلة من تجربته الشعرية . ولعل في التمهيد الذي ذكره في مقدمة القصيدة ،ما يشير الى أن قصّة "قوم عاد" ،ظلّت محفوظة في الخيال العربي وقد أكسبها هذا الخيال كثيرا من الجوانب الاسطورية ، كظاهرة اختفائها ،وظهورها مرّة كل أربعين سنة، كما قد تكون نتيجة تأثير أجنبي ،عن طريق ما يعرف بالاسرائيليات الخرافية التي وضعها اليهود . غير أنّ هناك من يرى رأيا آخر ، فيخيّل الى أحدهم أن مقدّمة السياب للقصيدة ،لم يكن الهدف منها الا التضليل وصرف ذهن القارئ عن المصدر الحقيقي ،ويرى أن هذا المصدر: "هو مزج بين اعتقادين ،أحدهما حديث القرآن الكريم عن قوم عاد وجنته ، وثانيهما اعتقاد جمهور الشيّعة بالامام المهدي المنتظر ،فقد درج نفر منهم على زيارة مقام له ، قائم في العراق قريب من مدينة الكوفة ،يعرف "بمسجد السهلة". وهم يعتقدون أن هذا المقام كان قد صلى فيه الامام المنتظر،وأن من واظب على زيارته كل يوم ثلاثاء طيلة أربعين أسبوعا دونما انقطاع ، فسيعرض له الامام المنتظر في الأسبوع الأخير ،ويسأله متنكرا عمّا يطلبه ،فمن اهتدى لمعرفته فقد لبيّت طلباته وهو سعيد ،ومن لم يهتد ،فعليه أن يواصل - ان أحبّ - مرّة أخرى ."(2)

---

1) الديوان م1 ،مقدمة القصيدة : 602 .
2) محمد حسين الاعرجي ،مقالات في الشعر العربي المعاصر،(منشورات دار وهران للدراسات والنشر. مطبعة الكتاب العربي دمشق- 1985) : 47 - 48 .

هذه القرينة التي ترفع من قيمة السياب الابداعية بدون شك ،وقدرته على خلق الرموز، حيث بموجبها يرى أنه استطاع بمهارته الفائقة ،أن يطوّر فكرة الاربعين أسبوعا الى أربعين سنة ، وفكرة المهدي المنتظر الى جنّة هي رمز السعادة وهذا معقول جدا ، وغير بعيد حدوثه ومن السياب نفسه ،غير أن الشيء الذي نلاحظه ،هو أن ادراك مثل هذه العلاقة في ظروف نفسيه ،وذهنية ،عاشها السياب في تلك المرحلة التي كتب فيها مجموعة شناشيل ،أمر مستبعد ،وربما يكون ذلك ناتجا عن عمل الذاكرة ،أو تداعي الذكريات ،وهو يدنو من الاربعين ، ولم تتحقق بعد سعادته ،خاصة أن السياب ـ على الرغم من ضعف قواه النفسية والابداعية ـ ظلّ يحافظ على مصادر شعره الدينية ،والشعبية ،وفي هذه المجموعة بالذات . فهل يمكن أن تخونه قواه في هذه القصيدة ؟ ،ويتعمّد التضليل والمزج في صالح قدرته في ابداع الرموز ؟ .

ومهما يكن ،فان السياب أستطاع أن يجعل هذه القصة رمزا يوحي ـ على الرغم من اطارها الخرافي ـ بأن السعادة لا تدرك، ولا تكتمل ،وان اكتملت فانها لا تدوم .

لقد شاع رمز المسيح في الشعر العربي الحديث ،الى درجة راح فيها الشعراء يعلّقون في كل أحوالهم همومهم الذاتية ، وقضاياهم الموضوعية ،في عنق هذه الشخصية الدينية ، التي حملت من معاني الفداء ،والتضحية في سبيل الآخر، مالم تحمله شخصية أخرى ،لانها تتصل بفكرة الصلب ، الملمح الاساسي ،الذي أسقط عليه الشعراء المعاصرون معظم دلالاتهم الفنية .

ولعل السياب من بين الشعراء الاوائل ،الذين أهتموا بهذه الشخصية أهتماما بالغا ،وما تردّد هذا الاسم وحضوره أربعا وعشرين مرة في ديوان واحد ، الا دليل على امتلاك هذه الشخصية ،تحولا طبيعيا يجعلها رمزا لكل معاناة. ويمثل شعره استعراضا لأدقّ ملامح المسيح وأعماله ،ومعجزاته ،مثلما وردت في

وبخاصة انجيل يوحنا الذي يتناول أكثر من غيره المسيح بوصفه ، كلمة الله ، وخالق العالم ،ومنقذ البشرية ، بينما تغلب على الاناجيل الأخرى ،مخاطبة اليهود والامم وايراد أخبار، ووصايا من الناحية الانسانية. (1)

والشاعر في تعامله مع المسيح ،لم يكن خاضعا لطموحاته في البحث عن قوالب جديدة ،بقدر ما كان تعاملا خلقه واقع مأساوي ،خلفته الحكومات،والعيوب الاجتماعية ،التي طغت على وعي الاغلبية ،فأفقدتهم الاحساس بالمعاناة ، ولم يجد مرهفو الاحساس من أمثال السياب ، مكانا يسندون اليه رؤوسهم ،خاصة أن الواقع كشف عن عدم مصداقية الحكومات العربية ،وأنظمتها ، فكان لهؤلاء -وهم وتر القلب العربي - أن يفكروا في بديل قادر على قيادة الشعب ،فلم يجد السياب ،وغيره الا المسيح ،والصلب ،تعبيرا عن ايمانهم بانتصار الحياة على الموت ، ولقد نجح السياب في استبطان تجربة الصلب وتقمصها في عدة مواضع ،كما اقتصر في أغلبها على سردها ،حيث تطغى نزعة القص على كثير من قصائده. أما قصيدة "المسيح بعد الصلب" ،فقد فجرت معاناته الذاتية والموضوعية ،وعلى الرغم من انطلاقه من الحادثة الدينية ذاتها ،فانه لم يقف عندما وقفت عليه رواية الانجيل ،فبدأ من حيث انتهت حينما أنزل من على الصليب حيث يقول :

" بعدما أنزلوني ،سمعت الرياح
في نواح طويل تسف النخيل
والخطى وهي تنأى ،اذن فالجراح
والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل لم تمتني" (1)

ومن هنا ،تنطلق المعادلة التي تقع بين تجربة الشاعر ورؤيته ، وتجربة

---

1) يراجع فتحي عثمان ،مع المسيح في الأناجيل الاربعة (مكتبة وهبة - القاهرة - د. ت) : 98 .

2) الديوان ، م1 : 457 .

الصلب التي تعرض اليها المسيح ،فأشار الى العذاب الذي سلط عليه ، حين أن يمنعه من أن يضحي من أجل الاخرين .والعذاب المادي والمعنوي الذي سلطه الارهاب السياسي عليه ، لم يمنعه هو كذلك من أن يتكلم ،ويدافع باسم الاخرين. ثم يلقي علينا السياب بالوجه النقيض لعملية الفداء هذه ،حين يشير الى "يهودا" الذي ينتصب ،والمسيح في اتجاه معاكس ،ويهودا الذي سكتت عنه الاناجيل ولم يذكر الا منتحرا في انجيل "متى" ندما على ما فعل ،أعطاه السياب وجودا فنيا يليق بالقسم الذي يحتله من المعادلة ،فبدا مشدوها أمام قيام المصلوب الذي دهش هو الاخر ، لكن الدهشتين مختلفتين :" دهشة المسيح هي الفرح بالحياة والطمأنينة بها ،أما دهشة يهودا ،فهي دهشة الموت والخوف "(1) التي تدفعه الى مواراه قبره ،فيقول :

"هكذا عدت فاصفر لما رآني يهودا...
فقد كنت سرّه .
كأن ظلا قد أسود مني ،وتمثال فكره
جمدت فيه واستلت الروح منها ،
خاف أن تفضح الموت في ماء عينيه...
عيناه صخره
راح يواري عن الناس قبره)"(2)

ولقد استطاع السياب أن يجعل من هذه الشخصية رمزا شاملا ، لما ينبغي أن يكون عليه البطل المعاصر ،سواء في انتصاره ،أم في عذابه وموته ،ونتلمس ذلك في قدرة الشاعر على التوظيف ،وذلك من خلال طرحه من حركة هذا الرمز ،الجانب

---

1) نذير العظمة ،" بين السياب والمسيح " ،الفكر العربي المعاصر ،ع 26، 1982 : 116 .
2) الديوان : م1 : 459 .

الفاعل منه ،وهو الموت بأعتباره يؤدي الى الانبعاث ،وركز على الانبعاث كوحدة دلالية ،انطلق منها وجسدها في معادلة فنية بينه وبين رمز المسيح . وكان السياب حمّل هذه القضية شخصية "لعازر" التي أحياها السيد المسيح ،وعبّر من خلالها عن الحياة التي تقابل الجدب ،والموت في الواقع ،أو حياة الشاعر نفسه ،لانه كان في معظم شعره رائد المأساة . غير أنه في مرحلة زمنيةلاحقة - عندما سيطر الحكم الطاغي على العراق - تحول العازر ،رمزا للفرد العراقي الذي طال رقاده، وللشعب الذي استهواه السكون ،فتصبح قضية البعث عنده ،مجرّد وهم خادع يسيطر على مخيّلة الجياع ،فيقول:

"من ايقظ "العازر" من رقاده الطويل ؟
... خيّل للجياع أن كاهل المسيح
أزاح عن مدفنه الحجر
فسار يبعث الحياة في الضريح
ويبرئ الابرص أو يجدّد البصر؟"(1)

وبذلك يجهض الموت فيها أمل السياب ،فيصبح العراق في مدينة السندباد كلّه موتا ،ويهلك المسيح المنقذ قبل لعازر ،لانّ الموت تأصل في الشعب ، ويصعب استئصاله .

كذلك يتخذ من رمز "لعازر" ، صورة للزيف في قصيدة " في رؤيا 56" ، ويقرن في لغته ذكية بين الرواية الدينية ، والواقعة التي حدثت "لشخنوب" ، العامل الشيوعي ،الذي تظاهر بالموت ،وبعدها سقط من النعش ،قام يجري ليبيّن السياب من خلال هذه الحركة التمثيلية : أن الموت الزائف ،يؤدي الى بعث زائف ،فيقول :

---

1) الديوان : م1 : 465 - 469 .

" العازر قام من النعش
شخنوب العازر قد بعثنا
حياً يتقافز أو يمشي
... الموت الزائف خاتمة لحياة زائغة مثله
والبعث الزائف عاقبة
للموت الزائف من قبله ."(1)

لقد فرضت هذه الرؤية على السياب ،تعاملا خاصا مع هذه الشخصية من حيث التوظيف العكسي لها ، فتجلت لنا في نماذجه الشعرية ،المفارقة الواضحة بين دلالة الرمز التراثية ،وبين ملامح الموقف المعاصر ،القابع في عمق تجربة الشاعر .

* * *

واذا كان السياب في مرحلته الريادية هذه ، - وظف التراث الديني وفقا لجوهر الموقف والرؤية الذاتية ،والموضوعية لديه ،فجاء كامنا في شعره بأشكال وتعابير مختلفة ،فان المثير في الشعر ،وفي توظيف الرمز الديني ،هو قدرة الشاعر على تجاوز الشكل القديم للمادة الدينية ،موقفا كان ،أو حادثة أو ملمحا من ملامح شخصية معينة . ،وذلك بالولوج بها الى عالم الدلالة المعاصرة ، التي تعيش في عمق الشكل القديم ولا تنفصل عنه ،الآ بمقدار ما تسمح اليه أبعاد التجربة المعاصرة . ومثلما أفاد السياب من الانجيل ،فقد حرص الشاعر صلاح عبد الصبور على الافادة منه . وكانت شخصية المسيح وحادثة " الصلب " أهم مصدر تخلّل تجربته الشعرية وبأساليب مختلفة ،غير أنه لم يرد أن يخضع قضية الحب عنده الى مثل حادثة الصلب ،رغم أن حديثه عن الحبّ لم يكن أغنية رقيقة ،أو عاطفة عابرة بعد تجربة فاشلة ،بل كان يتصل بفكرة الحياة ،والموت

1) الديوان ،م1 : 440 .

التي تتصل بها فكرة الصلب بطريقة أخرى .

ولقد وجد في قصة " الابن الضال " في الانجيل ،ما يعبّر عن الحب كقوة تبدد الحزن ،في حياة يمتلك طرفاها الرعب ،والسأم ،حيث يتمثله في قصيدة " العائد "، طفلا غاب سنين عديدة ،ثم رجع الى والديه ،وقد نقل لنا فرحتهما بعودته ،مثلما وصف الانجيل فرحة والدي " الابن الضال "،ذلك أنه اتخذ أجواء قصيدته من جزئيات هذه القصة ،ونسج عبرها أجواء الفرحة بعودة الابن ،وقد ورد في الانجيل ،أن الابن الأصغر لرجل جمع كل بشيء وأختفى ،وبقي بعيدا عن والديه سنين عديدة ،ومضى ذلك الزمان فقرر العودة ،وجاء الى أبيه ، وفيما هو بعيد ،رآه فحنت نفسه اليه ،وأسرع وألقى بنفسه على عنقه ،وقبله ، وضمه اليه طويلا ، وأمر بذبح عجل سمين ،وألبسوه حللا كثيرة وقال الأب : لنأكل ونفرح ،لأنّ ابني هذا كان ضالا فوجد (1).

وبذلك لم يأت رمز/الكائن الحي الطفل العائد لمجرد التشخيص بخلع سمات على الحالات النفسية ،والوجدانية ، بل . "تخطّى التشخيص حدود النفسية ،والوجدانية ،ب رمزا يجمع بين الواقعي ـ وهو صورته المادية ـ ، والتجريدي ـ وهو محتواه الرمزي ـ ويتجاوز حدود العلاقات الحسّية ،والدلالات الوضعية الضيّقة "(2)

فجاءت هذه الأبيات تبطن الدلالة الرمزية ،حيث يقول :

" قل لنا أيها العائد
. . .من أي ابريق جئتنا
أي كفّ مسحتك
وعلى بحر الليالي حملتك

---

1) يراجع القصة بانجيل لوقا ـ اصحاح 15 : 11 - 33
2) محمد فتوح أحمد ،الرمز والرمزية : 285 .

نحوننا
بعد أن شلناك حزنا هادئا في حفننا
وحملناك أسى في صوتنا .."(1)

وواضح هنا ،أن الطفل لا يعني ذاته ،بل هو رمز للحب الضائع ،ولعل هذا ما أوهم " ايليا الحاوي " بأن اغراق الشاعر في الذاتية ،جعله لم يوفق في اضفاء صفة الموضوعية عليها ،من استعمارته لمثل الابن الضال في الانجيل. (2)

ولما أصبحت تجربة عبد الصبور أغنى من الذات ،والموضوع ،وحنّ الى الخلاص من حالاتها التي يتحكّم فيها واقع مأساوي ، وصلها بتجربة الهجرة النبوية ،واستعان بعناصرها لاخراج شيء نفسي مكنون ،عبّرعنه بمحاولة الخروج المعنوي عن واقعه المرير ،بعد عزوف طويل لم يبلغ في نهايته شيئا مماّ أراده لذلك الواقع ، ورمز بخطوط تلك الحادثة الدينية الى التجربة الموضوعية العامة ،وهي توق الانسان الى التحرر ،والحياة في مدينة النور والصفاء. (3)

وعبد الصبور حين يوظف معطيات الاشارات الدينية هذه ، انما يختار منها ما يناسب دلالة الموقف الذي يريد أن يعبّرعنه ،فنراه يكثف هذه المعطيات في سياق ثري المضمون ،يصلح للوقفة الرؤيوية عنده فيقول :

"أخرج من مدينتي من موطني القديم
... أخرج كاليتيم
لم أتخيّر واحدا من الصحاب
لكي يفديني بنفسه

1) الديوان : م1 : 136 .
2) ايليا الحاوي ،في النقد والأدب .
3) الديوان ،حياتي في الشعر ج3 : 218 .

فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلّل الطلاب
فليس من يطلبني سوى أنا القديم "(1)

ان ما تعبّر عنه هذه الأبيات، هو أن الانسان يجب أن يجابه نفسه بقوّة، وبدون أدنى تردّد، لأنها صورة الحقيقة التي عليه أن يواجهها بصدق. وفكرة الخروج هنا، أقرب الى فكرة الخروج الصوفية، منها الى حادثة الهجرة، لأنّ الأولى معنوية تتصل بالروح، في حين كانت الثانية هجرة فعلية تم بوساطتها انتقال الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة الى المدينة، لمواصلة الدعوة التي ابتدأها، ومن هنا، كان وجود شخصه ضروريا، وقد عمل الصحابة كل شيء من أجل أن يبقى حيا. أما عبد الصبور فان تجربته هي تجربة معاناة، يحاول فيها أن يخرج من مدينته، أو عصره المادي، الى حياة الفطرة، لذلك لا يريد أن يتخيّر واحدا من الصحاب، ولم يترك أحدا يضلّل عنه الطلاب، لأنه لا رسالة له الاّ تجاوز ذاته، في حين كان الرسول حامل رسالة يسعى بخروجه الى اعلانها. "واذا كان الشاعر يخاف الدليل، لأنه نتاج العصر. والتيه في الصحراء أرحم به من الناس. وهو في اريقه يخاف النهايات، ويعاني فقدان الهوية، فان الرسول خرج ومعه الدليل، وكان يعلم النهايات، كان يمشي ليقدم الى العالم هويته الصحيحة."(2)

وعلى الرغم من التصريح المتعمد بطرفي المفارقة بين التجربتين، فقد ظلت حادثة الهجرة بتوظيفها في معالم معاكسة، تحيا جنبا الى جنب مع تجربة عبد الصبور، ذلك أن كلا منهما كشفت عن معنى تحمل العذاب من

---

1) الديوان : م1 : 235 - 236 .
2) ابراهيم رماني، الغموض في الشعر العربي الحديث، مخطوط رسالة ماجستير (1985 - 1986) : جامعة الجزائر : 166 .

أجل المبدأ والوصول الى الحقيقة ،والذي يريد أن يصل اليه الشاعر هو ادراك واقع يوجد فوق واقعه الذي يعيشه بين البشر،وبين جنبيه واقع أصعب منالا وبلوغــا ، لكن الحياة الروحية تسمح بالدخول اليه باستشفافه ،ومن ذلك ندرك سر اهتمـــام الشاعر بعد ذلك بالتراث الصوفي . فمثلما تمثله الشعراء ،ليعبروا به ومن خلالـــه عن تجاربهم المختلفة ،فلقد استهوت عبد الصبور بعض نماذج المتصوفة ومواقفهـــا المثيرة ، فانتزع بعضهـا من حركتها التاريخية ليعيد كتابتها بجعلها رموزا شاهدة على فوضى الحياة المعاصرة ،ومأساة الانسان العربي المعاصر، في خضم فقدان مبرّرات وجوده ،واحساسه بفقدانهما كشروط رفعت شأنه في يوم ما وحققت رسالته ولقد أكسب هذه النماذج دلالات معاصرة ترتبط أساسا بهذه المسأساة، غـــير أننا في كل هذه النماذج ،نجد عبد الصبور ينطلق من أزمته هو كفنان آمـــن بأن رسالته هي اصلاح هذا العالم ،فكانت الشخصيات التي يستحضرها تمثـــل الوجه الحقيقي لمعاناته ازاء ظواهر المجتمع والانسان المعاصرين .

وفي قصيدة " مذكرات بشر الحافي "،استلهم عبد الصبور شخصية أبي نصـــر بشر بن الحارث لكي يتحدث من خلالها عما يشغله فكريا ، وقد مهد لها بالقول : " أبو نصر بشر بن الحارث ،كان قد طلب الحديث ،وسمع سماعا كثيرا ،ثم مال الـــى التصوف . ومشى يوما في السوق ،فأفزعه الناس ، فخلع نعليه ،ووضعهما تحـــت ابطيه ،وانطلق يجري في الرمضاء ، فلم يدركه أحد . وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين"(1) ولعل في هذه السطور ما يعكس موقفا اجتماعيا معينا . وقد روي عنه فيما حدث الحسن بن عمرو السبيعي ،أنه قال: "يأتي على الناس زمان لا تقـرّ فيه عين حكيم ،ويأتي عليهم زمان تكون الدولة فيه للحمقى على الأكياس"،كما قال: " المتقلب في جوعه كالمتشحط في دمه في سبيل الله ، وثوابه الجنة "(2).

1) الديوان ،م1 : 261 .

2) عبد الرحمان السلمي ،طبقات الصوفية ،تحقيق نور الدين شويبة ط2 (مطبعـــة دار التأليف ،مصر ،1969) : 42 - 44 .

ومما روي عنه كذلك ،أنه لم يطلك ببغداد شيئا " وكان لا يأكل من غلّتها ورعا ، لانها من أرض السواد التي لم تقسّم . ويقول الشخاوى في طبقات الأولياء : انه ثوري المذهب في الفقه والورع جميعا"(1)

ولقد جاءت قصيدة عبد الصبور تصور بعض مظاهر الثورة في الورع والرفض في المجتمع ،والعزوف عن الواقع ،وذلك بجمله يبحث عن حقيقة الانسانية ، والحقيقة المطلقة ، وقد جاء عزوفه يعكس انفصال المتصوفة عن موكب الحياة وعن الواقع ،ولعلّ في قصة كنيته " بالحافي " ،ما يعبّر عن ذلك ،فيروي صاحب الحلية ،أنه " كان أسفل قدمه أسود من التراب من كثرة المشي حافيا ،وسبب حفائه ،أنه كان في ابتدائه في لهو ولعب ،فجلس مع رفقائه لذلك ،فدقّ رجل بابه ،فخرجت الجارية ، فقال : صاحب هذه الدار حرّ أم عبد ؟ ،قالت : حرّ ، قال : صدقت ،لو كان عبدا لاستعمل أدب العبودية وترك اللهو ،ثم ولّى . فدخلت الجارية فاخبرته ، فخرج يعدو خلفه حافيا حتى أدركه ،وقال : أعد الكلام فأعاده ،فهام على وجهه حافيا حتى عرف بالحفاء ."

وكان يقول " ما صالحني مولاي الا وأنا حاف ،فلا أزول عن هذه الحالة"(2)

والشاعر يوظف هذه الشخصية الصوفية ،بجعلها تصطدم بالواقع وتناقضاته ، وما ينطوي عليه من هموم ،ويواجهها بكثير من الدهشة ،لذلك عندما يذهب الى السوق يرتد فزعا ، بعدما يكتشف أن الانسان لم يعد موجودا . انه تعبير عن انصرام الأواصر الانسانية بين الناس ،حيث أصبحوا كالوحوش يأكل بعضهم بعضا ويكون فيها البقاء للأقوى : فنراه يقول :

---

1) محمد جلال شرف ، التصوف الاسلامي ومدارسه (دار المطبوعات الجامعية الاسكندرية ،د ت) : 184 .

2) نقلاعن ،عبد الحليم محمود ، العارف بالله ،بشر بن الحارق الحافي ، (منشورات المكتبة العصرية ،صيدا بيروت . د .ت) : 12 - 13 .

من منبع واحد ،ويلتقيان عند نفس الغاية وهي المودة بالكون الى صفائه وانسجامه (1).

وتتكرر طواعية النماذج الصوفية عند الشاعر ،وتكتسي المعاناة من خلالها عمقا أكثر مدى وأبعد ،حين يستمير شخصية "محي الدين بن عربي" في قصيدة "رسالة الى صديقة "ليعبر بها عن توقه الى حالة الوجد والصفاء التي تبقى في حيز الحلم ،حيث رأى الشيخ في منامه مسافرا في روضة الحلول ،في الذات الالهية وقد أشار الى نصيحة الشيخ له ، وهي عدم البوح بسرّ علاقته الالهية ،لأن الوجد يعقد اللسان ،والكلام تكون سقطة الانسان كما حدث للحلاج حين صلب ،وقد كان السبب ـ حسب الشاعر هو "البوح بعلاقته الحميمة بالله ،وباعثة هو الزهو بما نال" (2) لكن الشيخ محي الدين في القصيدة يموت ،وفي موته تتجلى مأساة الشاعر ،لأن في ذلك نذير بانصرام الأواصر الروحية التي أراد عبد الصبور أن تصله بالسماء ،فيقول :

"ومات شيخنا المجوز عام الوباء
وصدّقيني حين مات فاح ريح طيّب
من جسمه السليب
وطار نعشه ،وضجّت النساء بالدعاء والنحيب
بكيته فقد تصرّمت بموته أواصر الصفاء
ما بين قلبي اللّجوح والسّماء". (3)

وتعكس هذه العلاقة المنصرمة عجز الشاعر عن معاينة المطلق ،وتوحي كذلك بغموض ما يكمن في المجهول مما لا تستطيع أن تستوعبه اللغة العادية ،

1) الديوان حياتي في الشعر ،م3 : 219 .
2) م ن : 218 .
3) الديوان ، م1 : 79 .

وبذلك ندرك سرّ تحول الشاعر فيما بعد الى الدراما الشعرية ، التي ارتبطت بفهمه " العميق للتجربة الانسانية ،وبادراكه بأن الدراما الشعرية هي أفصل وسيط للتعبير عن الواقع كما يقول اليوت ." (1)

ولقد بلغ بمسرحية الحلاج ،هذا الفهم والادراك ،من خلال استحضاره الحلاج ،وتاريخه ،وحادثه قتله ،يشير مشكلاته الفكرية من خلاله . وعلى الرغم من أن بعض الصوفية كالحلاج ،كانوا أول من شهر سيف اللاانتماء الاجتماعي ، حين أحسّوا بلاجدوى الحياة التي يعيشونها ،فكان تصوفهم آلية انتحار روحي يتخلصون بوساطته من مسؤولياتهم كما يتخلص المنتحر المادي من مسؤولياته بالخنجر (2) ،فان عبد الصبور يحاول أن يوفّق بين الدور الذي ينيطه بشخصية الحلاج ،ودوره في الحياة الصوفية ، التي تهتم بالفرد أساسا لاصلاح المجتمع -كما يراها هو- ،وذهب ينقّب في الكتب ليجمع بعض المعلومات ،ويأخذ منها النبض الاجتماعي ،والآراء المختلفة في العصر ،فلا غرو أن يبدو الحلاج منذ البداية يكتسي هذا الطابع . ثم يبدأ مأساته من حيث انتهت القصة التاريخية ليوقفنا على حقيقة الحلاج الذي كانت حياته ،" حياة انسان يقول كلمته ،ولا يهمه بعد ذلك ان هم عقلوه في هذه الكلمة ،أو تماصتها العقول." (3)

لقد أراد الشاعر أن تكون حياة هذا الصوفي صرخة احتجاج اجتماعي وروحي في الوقت نفسه ،وينهي أول فصل ،" الكلمة " بأتهام الحلاج ،والقاء القبض عليه ،ليبدأ فصل الموت" بايداعه السجن ،ثم محاكمته . ولعل هذين المشهدين من الاشياء التي أضافها الشاعر ، وقد أشار الى كون المعلومات التي وردت اليه عنه لم تكن كاملة ،بحيث تكتفي بالاشارات الى شخصيات القضاة ،وأمور العقيدة (4)

---

1) فاضل ثامر" صلاح عبد الصبور من الغنائية الى الدرامية" الآداب .ع7 1970 : 80 .

2) يراجع مالك بن نبي ،" تأملات " سلسلة مشكلات الحضارة . (دارالفكر لبنان 1979) 140 .

3) جلال العشري ،ثقافتنا بين التراث والمعاصرة ، (المطبعة الثقافية ،الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، 1971) : 177 .

4) صلاح عبد الصبور ،ندوة الآداب ،مأساة الحلاج ،الآداب ع8 - 1966 : 3 .

وقد كشف لنا من خلال أقواله في السجن والمحكمة ،أن الحلاج لم يقتل من أجل أرائه الدينية ،وانما لما شاع عنه من تحريض الناس الفقراء ،والمطالبة بالحقوق واقامة العدل والحرية . ولقد كان اعتماد عبد الصبور على الجانب الروحي من دعائم تشكيل البناء الدرامي في المسرحية ،ويعتبر نتيجة منطقية لوقوع المأساة ، وفي الابيات التالية تتضح المزاوجة بين الجانب الروحي والاجتماعي ،حيث يقول على لسان الحلاج :

" وأنا أنوي أن يكمل حبي
أن أخلع أوصافي في أوصافه
أنا انسان يضنيني الفكر ويعروني الخوف
ثبت قلبي يامحبوبي
أنا انسان أضمأ للعدل ،ويقعدني ضيق الخطو
فأرني خطوك يا محبوبي
. . .
هل تسألني ماذا أنوي ؟
أنوي أن انزل للناس وأحدثهم عن رغبة ربي
اللّه قوي يا أبناء الله
كونوا مثله
الله فعول يا أبناء الله
كونوا مثله "(1)

ولقد جاءت شخصية الحلاج في هذه المسرحية مطواعة للفكرة التي أراد أن يعبّر عنها عبد الصبور ،التي جسّدها في قوله :" انها قضية خلاصي الشخصي ،

---

1) الديوان ، م2 : 486 - 487 .

فقد كنت أعاني حيرة مرّة ازاء أثير من ظواهر عصرنا ،وكانت الاسئلة تزدحم في خاطري ازدحاما مضطربا ، وكنت أسأل نفسي السؤال الذي سأله الحلاج لنفسه ، ماذا أفعل ؟ (...) فكانت مسرحيتي مأساة الحلاج ،معبرة عن الايمان المظلوم الذي بقي نقيا لا تشوبه شائبة ،وهو الايمان بالكلمة." (1)

ولقد تأكدت قدرة عبد الصبور على التحوير الفني لشخصية الحلاج ،وأصبحت وظيفة الاستيحاء التاريخي لهذه الشخصية الدينية ،تشير الى دلالة تتفق فيها كشوف الحلاج مع أفكار ماركس في أن الفقر أصل الشرّ،والنزاع ،والحقد وان كانا يختلفان في الوسيلة التي تجابه بها هذا الشرّ . ففي الحين الذي تتجه فيه الايديولوجية الماركسية نحو فكرة الصراع الطبقي ،وضرورة قيام الثورة البروليتارية المنظمة لمحو الفقر ،وبناء المستقبل الحضاري السعيد للانسان ، فان فلسفة الحلاج ، تنتهي الى أن الشرّ لا يحارب بالشرّ ،وانما يحارب من داخل الفرد ، وبأنعطافات صوفية مشرقة ،ويكفي أن تنتقل كلمات الحلاج الى أعماق شخص آخر،ليستمرّ في حمل الرسالة.(2)

لقد استطاع عبد الصبور أن يحقق بأستلهامه هذه الشخصية الصوفية مستويين يحددان قيمتها رمزا أساسيا في المسرحية ، حيث تمكّن الشاعر بوساطتها من أن يعبّر عن بعض المنطلقات الفكرية ،دون أن يقع في آفه التجريد أو المباشره ،وأن يصبغ آراءه الفكرية هذه بمضاعفات روحية وجدانية ،وقفنا عبرها عند مستوى التعبير عن شخصية الحلاج الصوفي الذي سمى الى معاينة الله ، وقد تأكدت فاعلية هذا المستوى وحركيته ،بوجود نموذجين روحيين يتمثلان في شخصية " الشبلي " ، وشخصية الواعظ اللذين تستقي فاعليتهما الروحية تصورها للمعاينه

---

1) الديوان ،م3 ،حياتي في الشعر : 219 - 220 .
2) امطانيوس ميخائيل ،دراسات في الشعر العربي الحديث ،ط1 (منشورات المكتبة العصرية بيروت 1968) : 216 .

من مصدر واحد ،يتفقان فيه مع الحلاج ،لكن معاينته هو لله تتعدى الــى معاينة الواقع ، وبذلك تكتسي هذه الشخصية طابعا يثير بعض ايحاءات الماضي ، وفي الوقت نفسه يرتكز على نبض الحاضر . انه انفصال واتصال معا . وأهميـة الدلالة الثنائية التي تلتقي فيها هذه الشخصية ،تتجلى في كونها قابلة لهذا الامتداد في الهوية .

والحلاج وان عكس ذلك الخلل في الحياة الاجتماعية والدينية ،والسياسية في وقته ،وكان تصوفه ردّ فعل حاد على تجاوزات عدّة كالترف، واشتغال علماء الكلام بالجانب الجدلي والعقلي ،وانشغال الفقهاء بالظاهر دون الباطن ،فانه باستعابه لموقف عبد الصبور الفكري ،وبعض ملامح تجربة الحياة المعاصـرة ، جعلنا نرى فيه صورة الرمز الذي يمحي بينه وبين القديم طابعه الميتافيزيقي ، وتؤسس له هوية تجسد الاطار الفكري الذي وصله به الشاعر،مما يجعل الشاعر يتميز في تعامله مع التراث ورموزه .

* * *

واذا كان عبد الصبور تميّز بقدرته على توظيف رموز التصوف ،فان الشاعر خليل حاوي استطاع أن ينقل لنا حادثة الصلب في اطار رمزي ثري ، هذه الحادثة التي استوعبت أكثر من غيرها الموقف المعاصر ،وأعطته طابع المأساوية والمعاناة لما أنطوت عليه من مغزى عميق الدلالة ،وبعد انساني بلور فكرة التكفير عن الخطيئة الاولى كما يعتقد المسيحيون ، حيث يرون أنه بمقتضى صفة العدل كان على الله أن يقتص من ذرية آدم ،وبمقتضى صفة الرحمة ،كان عليه أن يغفر هذه الخطيئة ، وذلك بجعل عيسى يصلب ظلما ليكفر عن هذه الخطيئة . ويرى الرسول" بولس" ، مبتدع المسيحية الحديثة ،أن آدم والمسيح رأسا البشرية . آدم رأسها الاول ، كان لها بعثرته مبدأ هلاك ولعنه ،وعلّة موت ،ويسوع المسيح ،كان لها بعمله

الفدائي مبدأ خلاص ،وعلة حياة .(1) فلا عجب أن يبني الشعراء على هـذه الحادثة أخطر رموزهم ،لانها هيأت لهم فرصة للتعبير : لا يتيحها التعبير عن القتل المادي ،حتى غدت في بعض القصائد نمطا متداولا بدون رصيد شعوري .

وخليل حاوي ،الشاعر العربي المسيحي ،نقل لنا التجربة بكل صدق ، منذ بدايته الشعرية "نهر الرماد" ،حيث كان موزعا بين صوتين يتجاذبانه ، يمثلان ثنائية الخير والشرّ ،والواقع والمثال ، والوجه والقناع . وقد جاء رمز الصلب والصليب نقطة تساؤل عن امكانية الخلاص بين هذه الثنائية المتناقضة ومن خلالهما صور لنا احساسه بذلك الضيق الوجودي الذي يعاني منه الشرق ، وبدا الصليب رمزا للهزيمة والفكر المستمرّ ،مادامت نتيجة العبء به غير بادية ،فيقول :

"انجرّ العمر مشلولا مدمى في دروب هدّها عبء الصليب
دون جدوى ، دون ايمان بفردوس قريب
... في ليالي الضيق والحرمان
من يقوينا على حمل الصليب" (2)

انه يريد أن يجعل من هذه الحادثة الدينية رمزا لمعاناة العربي . ويؤكد رغبته في الوصول الى قضية الانسان الكبرى ، من حيث ارتباطها بالدين والقيم والأخلاق .

وفي مرحلة لاحقة من "نهر الرماد" ،يتقمص الشاعر شخصية السيد المسيح ، وعبر بعث ذاتي يتمثل في نهوض المسيح من قبره بذاته ،وليس بقوة غيبية خارقة ،

---

1) أحمد شلبي ،مقارنة الأديان ،المسيحية ،ط3 (مكتبة النهضة المصرية ،1967) : 88 .
2) الديوان : 21 - 22 .

لذلك يبدو قريبا من صورة " تموز " ،ولكنه ليس تموز الذي قتله الوحش ، بل هو تموز المسيح الذي صلب ،أو المسيح الفينيق الذي ينهض من ذاته بذاته ،وذلك ما يتجلى في هذه الابيات ،حيث يقول :

"آه ربي صوتهم يصرخ في قبري
تعال !
كيف لا أنفض/عن صدري الجلاميد
الجلاميد الثقال
كيف لا أصرع أوجاعي وموتي
... وليكن ما كان ما عانيت منها
محنة الصلب وأعياد الطغاة ."(1)

يحاول اذن حاوي في تقمصه شخصية المسيح ،ومزجها بتموز، أن يحافظ على العنصر المشترك الدال بينهما ، هو البعث ، ليؤسس على غراره نمطا جديدا من البعث الذاتي ،ويصبح الصلب مؤشرا دلاليا كبيرا للتعبير عن تجربة ذاتية جماعية في آن واحد ، هي ضرورة الخروج من كهف الدرويش الذي رثى فيه الشرق.

وفي مجموعة " الناي والريح "،يستوحي الشاعر هذا الرمز ليجعله معبرا عن حلمه وتوقه الى الخلاص ،غير أنه ما يلبث أن يلقي بهذا الرمز في مجهول محاولته ، لأن حمل الصليب لا يستحقه من لا تهمه القيم والأخلاق ،لذلك نراه يقيم في الجانب الآخر من هذا الرمز، مؤشرا دلاليا آخر ، هو " الريح " التي تغيّر الاشياء كلها ،وتطهرها مثلما تفعل النار بها ، انه رمز للثورة التي لا تبقي ولا تذر،أو انه خلاص بطريقه أخرى .

وبذلك نرى أن حادثة الصلب عند حاوي مفروضة في الشعور واللاشعور معا ،

---

1) الديوان : 102 - 103 .

حيث تبدو في بعض قصائده مقطعا شعائريا ينتظم تجربة الشاعر، وتستوعب الحادثة تلك التجربة ، حتى لتغدو كأنها مبثوثة ،ومتصلة اتصالا وثيقا .لا ينفصل عن الأصل ،ولا يتحد به اتحادا كاملا ينفي معالم التجربة المعاصرة .

غير أن هذه العلاقة بين المادة الدينية والتجربة المعاصرة ، تبدو أكثر فعالية في قصيدته "الأم الحزينة" ،حيث اكتسى توظيفه رمز المسيح والصلب طابعا صدق الرؤية ومدى مطابقتها للواقع ،فالمأساة فيها ليست مأساة بطل ،وانما هي مأساة أم ، رمز بها الى الأرض والحضارة . وقد استعار عنوان القصيدة من التراث المسيحي ،حيث كانت السيدة مريم ،هي الشخصية المأساوية التي عانت بموت ابنها ،دون أن تعرف يقينا أنه سيبعث ،في حين لم يعان المسيح مأساة الموت ،لأن موته لم يكن سوى سبيل لا نبعاث يقيني ،هو الحياة الأبدية (1) لذلك جاءت الأم في القصيدة تعاني موتا متكررا بطيئا ،شيعت على اثره ألف مسيح ومسيح ،فيقول :

" ما لأم شيّعت ألف مسيح ومسيح
وأراقت دمها المجنون في أعياد حزن
وانتشت بالحزن واشتفت جنونه
مالها الأم الحزينة
ترتمي صخرا على الصّخر
سوى شمر يلوح
خصل تنفضها الريح وتلقيها على طفل ذبيح" (2)

---

1) يراجع ريتا عوض ،أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ط1 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1979) : 101 .

2) نقلا عن ريتا عوض ،م ن : 107 - 108 . نظرا لعدم عثوري على ديوان الرعد الجريح ضمن المجموعة الكاملة ،اكتفيت بنقل قصائده الأربعة الأم الحزينة ،الرعد الجريح بروق وضباب ورسالة الغفران ، من مختارات ريتا عوض .

وفي لفتة ذكية ،يقرن حاوي بين صورة الانسان الحزين المعاصر،والعربي في عهد الدعوة الاسلامية ،حين كان يؤمن أن بينه وبين الجنة وسبيل الله مما لحظة يستقر فيهما الرمح في صدره . ولئن كانت مريم قد شيمت مسيحا واحدا ،ان وراء هذه الأمة التي شيمت ومازالت تشيع محور دلالة عميق ، حيث لوكانت هناك امكانية للبعث لحدثت مع أول مسيح .

واذا كان حاوي قد انطلق في هذه القصيدة من عمق التجربة الدينية ، فلكي يعبّر من خلالها ،عن مدى المفارقة بين الماضي والحاضر ،وقد امتص من هذه التجربة ما يعمق مأساة هذا الحاضر الذي تنتفي فيه المعجزات، ويكون رمز المسيح اجابة ،تبقى أساسا ردا عن سؤال هو : هل يمكن أن يكون هناك بعث ؟! ،وتأتي "ألف مسيح ومسيح" نفيا لهذا التساؤل - على الرغم - من مضمون الكلمة الذي يوحي بالخلاص - لكن عدم وجود من يفتدي الأرض الخراب ،جعل الأم الحزينة "الرمز" وعاء للزمن المتوقف ،توقفه في كهف أهل الكهف .

ولما كانت تجربة الصلب قد استوعبت جانبا من موقف الشاعر ورؤيته الحضارية للبعث والخلاص ،فان ما نسميه بالتجربة "السدومية" عنده ، قد مثلت مرحلة الخلاص الأولى التي تتم بوساطتها ابادة النسل العاجز عن التغيير ،واقامة نسل آخر قادرا على تحمل تبعات العيش ،والصمود لمقتضيات الكرامة والحرية (1) لذلك نرى الشاعر يحل في ذات اله العهد القديم ،ويبدأ ابادة هذا النسل بأعنف وسائلها كالتي شهدتها "سدوم" التوراتية ،بلده الشهوات والعصيان ، التي تتساوى مع البلاد العربية التي اضمحلت الكينونة الفعلية في واقعها ويرتفع الشاعر بهذه البلدة الى مشارف الرمز، حيث يلج في قلب الحادثة الدينية ،

---

1) يراجع ،ايليا الحاوي ،خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ، ط1 (دار الثقافة بيروت 1984) ، ج1 : 108 .

من خلال معطيات شتى، كالنار ،والكبريت ،والملح ،للتعبيرعن المقم ،والمـوت ، وا نسحاق الآخرين تحت وطأة الزمن الماضي ،فيقول :

" ودوت جلجلة الرعد
فشقّت سحبا حمراء حرّى
أمطرت جمرا ،وكبريتا ،وملحا ،وسموم
وجرى السيل براكين الجحيم
أحرق القرية ،عراها
طوى القتلى ومرّ
عبرتنا محنه النار
عبرناها قبرا فقبرا
وتلفتنا الى مطرح ما كان لنا
بيت ،وسمار ،وذكرى
فاذا أطلمنا صمت ،صخـور
وفراغ ميت الآفاق . . صحرا
واذا نحن عواميد من الملح
مسوخ من بلاهات السنين
ان تذكرعابر الدرب
بحال الميتين
فهي لا تذكر،جوفاء
بلا أمس ، بلا يوم وذكرى "(1) .

ان هذا الجو السدومي ،لم يأت به الشاعر من قبيل السرد التاريخي للحادثة ، ولكن لترسيخ حقيقة هذا الرمز، رمز اللافعل ،والتشنج الذي يسقط دوما في ثبـات

---

1) الديوان : 82 - 83 - 84 .

الماضي . انه يريد أن يؤكد أن العيش بالنظر الى الماضي ،والثبات عليه يجمدنا مثلما حدث لا مرأة لوط ،حين التفتت الى القرية ،وهي تحترق ، غير مبالية بأوامر الله ، فتحولت الى نصب من ملح ،عقابا لها ،ذلك ما جاء في التوراة قولهم :

" فأمطر الرب على سدوم ، وعموره ،كبريتا ،ونارا من عند الرب من السماء ، وقلب تلك المدن ،وكل الدائرة ،وجميع سكان المدن ونبات الارض ، ونظرت امرأته من ورائهما فصارت عمود ملح ."(1)

واذا كان في التفاتة هذه المرأة ، ما يشير الى المصير الذي يؤول اليه كل من لا يملك لنفسه اختيار مصيره ، ويعيش متعلقا بحياة مادية تافهة ،فان الشاعر يفضل أن يتوقف بالقصيدة عندما لم تتوقف به حادثة قرية سيدنا لوط ،وتكون فكرة مأساوية الخيار الانساني في اصرار الانسان على مواجهة قوى جبارة تفرض عليه حياته ،وسلوكه ،رغم ضعفه وعجزه (2) ،هي الفكرة التي تبتر بقية الجو السدومي . ويحذف الشاعر تتمة الحادثة بجانبها المباشر ،المتمثل في نجاة لوط ، وابنتيه ،وتكوينهم لاحقا لنسل جديد ،وهذا لا يعني انه قد بتر الرمز ، كما خيّل لأحد الدارسين (3) ، نتيجة عدم ذكره جانب الولادة الثانية ،بل ان الشاعر ،لو فعل ذلك ، لكان حذف ايحائية الرمز السدومي الذي توقف عند مأساة الخيار الانساني . أما التطلع الى الخلاص والولادة الجديدة ،فلايكون الاّ بعملية الابادة .

ولما كان عنصر " سدوم " عند حاوي ،عميق الجذور في تجربته الدينية

---

1) سفر التكوين ، 19 : 24 - 25 ، 26 ،

2) سامي سويدان ،" دراسة بنيوية لنص شعري " مجلة الفكر العربي المعاصر (عدد خاص بخليل حاوي . ع 26 - 1983) : 57 .

3) يراجع م ن : 58 .

فلاشك أنه دليل صادق على احساس هذا الشاعر"بوجود خلل ما في النظام الأخلاقي للكون ،وأن الموت التكفيري ،هو وحده القادر على ملاقاة الموقف" (1) النابع من رؤيته الشعرية الدينية ،التي لا يدركها الاّ الأقلّون بعد المعاناة ،ومثلما تجسد الموت ،فانها تجسد البعث ، وحاوي " يجعل من كليهما مشكلة دينية بالمعنى الفلسفي الأعمق ، نجد فيها رمزا لمعاناة هذا الجيل ،بنكبته المريعة ، وأمله الكبير." (2)

لم يكن الرمز الديني عند حاوي ،حلما يعوض فشلا على أرض موات فلما كان يحاول أن يجعل من شعره أداه للبعث ،كان أشبه بنبي" يبشر برؤية الانبعاث الحضاري ،وجاء رمز الصليب يعبّر عن معنى التضحية والفداء في سبيل ذلك الأمل أما بعد تردي حلم البعث الحضاري من جراء احساسية بفقدان مبررات الانبعاث فقد جاءت الرموز تعبر عن ذلك التردي ، وذلك الفتور ، واستحالة خلق الفعالية الحضارية .

وذلك ما جسدته قصيدة " لعازر (1962) " " النبوءة "،التي جاءت تحمل بعد الفجيعة قبل خمس سنوات ،وتؤكد مبدأ الموت الذي لا يرتجي من ورائه بعث ، ويعود حاوي الى حادثة بعث " لعازر " بعد أربعة أيام من موته ،وقد مهد لقصيدته بفقره من الانجيل تقول : " وذهبت مريم أخت لعازر الى حيث كان الناصري ، وقالت له : لو كنت هنا لما مات أخي ،فقال لها : أن أخاك سوف يقوم " (3) ،وكأنه بهذا القول يمهد لبعث ما ، أو انه أراد أن يحدث في أنفسنا مفارقه بين ما كان وما سيكون على المستوى الرؤيوي ، لكننا سوف نرى أن " لعازر " الذي بعثه المسيح في التاريخ ، لم يعد يرغب عند حاوي في الحياة ،بل ينقم حتى على المسيح الذي بعثه ،وأيضا صورة للبعث عدة استخدمت بهذا الشكل عند

1) صمويل هنري هوك" منعطف المخيلة البشرية ،بحث في الاساطير ،ترجمة صبحي حديدي ، ط1 (دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا ،1983) : 144 .
2) جبرا ابراهيم جبرا" المفازة والبئر والمهجورة"،مقال ضمن كتاب ،الشعر في معركة
3) يرجع أحمد الوجيوني ،(الاسلام مجلة الشعر ،1960) : 9 .
3) انجيل يوحنا : 11 . بيروت ،1979 : 313 .

الشاعر الانجليزي "ولم بتريبتس" في مسرحيته " الجلجلة " ،حيث نرى لعازر يوبّخ المسيح ، لأنه لم يتركه في قبره بسلام (1) . وعند حاوي ، أصبح لعازر رمزا للانسان العربي في هذا العصر ،الذي يرى الشاعر أنه متشبث بمظاهر الموت، والتخلف .

ومنذ البداية يرسم لنا حاوي صورة مناقضة لشخصية لعازر التاريخي ،حين يصرخ طالبا من حفار القبر أن يعمق الحفره ،فيقول :

"عمق الحفرة يا حفار
عمقها لقاع لا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس
ليلا من رماد
... آه لا تلقى على جسمي
ترابا أحمرا طريا
... لف جسمي ،لفه حنطه ،واطمره
بكلس مالح ،صخر من الكبريت ،فحم حجري". (2)

انه يؤكد رفض فكرة البعث بهذه الطريقة الخارجية ، بل انه ليبدو ناقما على السيد المسيح الذي بعثه جسديا ، ولم يقو على أن يمسح عن جفنيه حمى الرعب ،والخوف من مواجهة الحياة ،وتفجع زوجته بعودته ظلا أسود ، ورائحة الموت تفور من فمه ،وعينيه ،وبمعاناتها الآلام الفجيعة ،يحتد الصراع بينهما ويستمر . "وبعد سنوات من الصراع بين الخير والشر،وبين القيم الايجابية

---

1) يراجع أحمد كمال زكي ،الأساطير ،دراسة حضارية مقارنة ، ط2 (دار العودة ،بيروت، 1979) :313 .

2) الديوان : 313 - 314 - 315 .

التي يرمز اليها لعازر ،تبدأ الحيوية بالتراجع والانهزام ،وتسعى الزوجة نفسها الى الهرب من الحياة "(1) ، ثم ما تلبث أن تغيب في حالة من لاوعي يسيطر فيها الموت ،وتفقد كل ايمان بالبطل المنقذ ،ويغدو العازر ،والمسيح سواء، وتنتهي القصيدة بسعي الزوجة الى الموت ،وفقدان هويتها ،وترتد الى الحفرة التي ارتضاها في أول القصيدة ، ويوحد بينها وبينه في المصير ، لتصبح في الأخير الوجه الثاني من شخصية لعازر الرئيسية .

وهذه المفارقة التي يرسمها لنا حاوي في هذه الشخصية المحورية ، وعبر باقي الشخصيات كالمسيح ،والزوجة ، ومريم المجدلية ،ليست محاولة تفسير أو مقارنة ،بقدر ما هي عملية استبصار لدلالة معاصرة كبرى ،من خلال شخصية "العازر" ،ومن خلال هذه العملية ،يحاول أن يمد جسرا يتلاقى فيه الواقع والتاريخ ، ليعبّر بكل منهم على أن البعث لا يمكن أن يكون بمعجزة الهية ،أو آتيا من خارج ،بل هو عملية ذاتية تخلف" في الوسط الذي ينتج أقوى الدوافع ،وأقوم التوجيهات ،وأنشط الحركات."(2)

وحاوي يرى أن مثل هذه الحياة التي تحقّقت في التاريخ بمعجزة ،لا يمكن أن تتحقّق في الحاضر بمثل تلك القوى الغيبية ، ولقد كان لعازر رمزا يعاكس مدلوله الدّيني ويوحي بأنه حتى " ولوحصل الانبعاث ،فانه لن يغيّر من واقع كان قائما واستمر مريده على الفساد والانحطاط ".(3)

فبالاضافة الى هذا التعبير المعاكس للرمز ،فان خليلا عمد أيضا الى بتر حركة الرمز ،واذا كانت شخصية لعازر تتمحور حول حركات ثلاث هي : ولادة ،وموت ،

---

1) يراجع ريتا عوض ، خليل حاوي ،سلسلة أعلام الشعر الحديث: ط1 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ،1983) : 69.

2) مالك بن نبي . تأملات : 36 .

3) محي الدين صبحي ،نظرية النقد العربي وتطورها الى عصرنا ، (الدار العربية للكتاب (ليبيا ،تونس 1984) : 148 .

وانبعاث ،وكانت الحركة الاولى مندمجة أصلا في الثانية ، اذ لا موت بدون ولادة ، فان الشاعر قد أسقط الحلقة الاخيرة لحركة الرمز ،بحيث بقيت ولادة وموت فقط ، وكأن هذه الحلقة المبتورة فراغ ،وصمت ،أو تساؤل عن الانبعاث المؤجل أبدا ، وحاوي ببتر الرمز هذا يصوغ سؤالا سمته احدى الدارسات " سؤال الثقافــــة"، وذلك باقامة مواجهة بين حلقته الاخيرة "الانبعاث" وما يرى على أرض الواقع(1) ويعكس في الوقت نفسه المعادلة التي توصّل اليها برؤيته الذهنية المسكونة بالاحساس باللاجدوى واللافعل .

وطبيعي أن يستجمع الشاعر في توظيفه للرموز بعض عناصرها التشكيليـــة الاصلية ،ويطرح بعضها الاخر، لكي يستطيع أن يبني داخل بنية النص الشعري شكلا خاصا بصوغه للتعبير عن تجربته الذاتية أو الموضوعية ،لذلك لا تعني عملية البتر هذه تعطيل وظيفة الرمز أو تشويهه ،بقدر ما هي عملية انتقائية يسقط فيها الجانب غير الموافق للتجربة والرؤية ،وكثيرا ما يكون الجانب المبتور مــن الرمز وسيلة نقرأ من خلالها الموقف المعاصر ،بنفس الامكانية الدلالية الــتي تحدثها الجوانب المتبقية ، مثلما تجلى في قصيدة لمازر .

وتتجلى قدرة الشاعر على التوظيف بهذه الطريقة ،حين تكتسي الشخصية طابعا متميزا يجعلها تتجاوب مع ايمان الشاعر الحديث الذي يشبه الى حدّ بعيد ايمان الصوفيين ، بضرورة الكشف عن شيء مجهول ،يعبّرون عنه بوساطة الرمز ،فلا مندوحة أن تقف الرموز على هامش الدين ،وأن يكون أول ما يشــعر الشعراء هم الانبياء ، من حيث هم أبطال أخلصوا لمبادئهم .

ففي " رسالة الغفران من صالح الى ثمود " يستلهم خليل حاوي من القرآن قصة النبي صالح الذي بعثه الله الى ثمود ،فصدوا عن دعوته ،وكفروا بما أتــى

---

1) يمنى العيد ،غادربقرار وترك صمته " مجلة الفكر العربي المعاصر(عدد خاص بخليل حاوي ،ع 26 ،1983) : 64 .

به ،غير أن النبي صالح ليس هو بطل القصيدة ,ولا يذكر الا في عنوانها ، ويكون البطل في القصيدة ،هو" نموذج النبي البطل الذي تمثل في تاريخ الحضارة الانسانية في صيغ متنوعة ،ومختلفة "(1) ، في محاولة الشاعر وسم هذا البطل يعادل بينه وبين الرسول عليه السلام ،ليبين أن النصر العربي الآتي لا يمكن أن يكون الا بعثا ،وامتداد لحضارة انبثق عطاؤها مع بداية الدعوة الاسلامية ، ويعادل أيضا بين حادثة الهجرة من مكة الى المدينة ،وبين هجرة الفلسطنيين من وطنهم ، ويوحي من خلال ذلك الى حتمية عودة الفلسطنيين الى وطنهم كما عاد المهاجرون الى البلد الأمين ،فيقول :

"وغدا تطيب الجنة الخضراء
في شمس تسيل على الشفار
... ما خلفت غير النحاس وسمرة الصحراء
في بطل مهاجر
غير اليقين يسيل قمحا صافيا
لمهاجرين
يمتد في المنفى ظلال غمامه ،
زيتا وصباحا دليل العائدين
عاد الأمين مكرما تحدو به
خيل كريمة
يمناه تخلع نحته
نحتا على أرض مكرمة ،
على بلد أمين ."(2)

ان هذه الاشارات التاريخية تبقى من حيث توظيفها ، رموزا لازدهار الماضي،

---

1) ربتاعوض ،خليل حاوي : 80 .
2) نقلا عن ربتاعوض ،أدبنا الحديث : 154 .

وتألقه مقابل الحاضر، والمستقبل ،ورغم أنه لا يصرّح بشخصية الرسول ،الا أن المدلول العام الذي توحي به اشارته الى الأمين ،والبلد الأمين ، تجسده، من حيث أنه كان فاتحة عهد جديد ومولد حضارة من أرقى الحضارات،ثم ما يلبث أن يمدنا باشارات من الانجيل تعود على المسيح الذي لم تمنعه المحبة من أن يثور ويغضب "،حين شاهد الصيارفة والتجار يبيعون ويشترون في الهيكل،فضربهم بالسوط و ألقى لعنته عليهم ،وقال : ما جئت لألقي سلاما بل سيفا"(1).

وبذلك نلاحظ أن الشاعر في استلهامه شخصيتي الرسول والمسيح عليهما السلام ،ركز على مضمونهما الحضاري ، وطرح الجانب الديني البحت الذي يمثلانه أصلا ، ويتحولان من كونهما نبيين أوتيا النبوة ،والوحي ،وكلفا برسالة سماوية الى بني البشر ،الى بطلين أخلصا للمبدأ في الاستقامة والاخلاص والعمل ،واستطاعا أن "يحققا بطولة تؤدي الى النصر ،وتبدع حضارة جديدة ،ويرى أن تحقيق تلك الصفات في الانسان العربي ،المعاصر ،هو السبيل الى خلق الأبطال ،وابداع النهضة العربية المرجوّة."(2)

* * *

واذا كانت علاقة خليل حاوي بالتراث الديني برزت بالغة العمق والثراء في تعامله وتوظيفه اياه ،رموزا قادرة على تعدي مدلولها الأصلي ، بالامتصاص، أو التوظيف العكسي ، أو بالبتر،الى مدلولات جديدة تسير وفق رؤيته الابداعية، والموقف الفكري الذي يميزها ،فان علاقة الشاعر أدونيس بالتراث الديني ،كانت منذ البداية علاقة تحوير وحوار ،فكان تعامله معه بعين الناقد المحاور والمفجر له ،الى حدّ افراغه من بنيته الدينية بحجه تكسير الذاكرة الثقافية دينية

---

1) ريتاعوض ،خليل حاوي : 82 .
2) ريتاعوض ،أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير ،ط1 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،ط1 1979) : 171 .

كانت ،أم شعرية ، واعادة قراءتها وفق منظور الحاضر. (1)

وبدءً من ديوان " أغاني مهيار الدمشقي "، يتجلّى توظيفه للأحداث والشخصيات الدينية بهذا الشكل ،وكانت شخصية مهيار الدمشقي " القناع " غنية بأصداء الأساطير والميثولوجيا الدينية ،تحمل عبر نسيجها وجوهاً للرفض ، والقلق ، والرغبة في اعادة البناء، مجسدة في شخصيات دينية ، نحمل في وعينا عنها ذلك الجانب الفني بعناصر التحوّل ، والقلق ،والرقص وهي معالم التجربة والرؤية الأدونيسية خلال مراحله كلّها .

وأهم ما أسترعى أدونيس في التراث الديني ، حادثة الطوفان التي وقعت في عهد سيدنا نوح عليه السلام ، بحيث وجد فيها ما يعبر عن رؤيته ،وعن فكرةالتحول المستمر،تأثرا بالفكرة القائلة : " كل شيء يتغير ،ويجري ،ويتطوّر من حال الى أخرى ، فهو في حالة مستمرة ضمن ذاته "(2) وهذه الفكرة تلخص فكرة التحول ، مثلما عبر عنها الفيلسوف الاغريقي هيرقليط ،الى أن بلغت ذروتها في الفلسفه الحديثة على يد هيجل ،هذا ، الى جانب الدور الذي لعبته الصوفية العربية في تطوير فلسفة التحول ،فقد أدرك المتصوفة ، والسيميائيون أن تحويل الاشياء هو تحويل للنفس من حالتها الممدنية الخسيسة الى الحالة الذهنية "(3) ، ولم تكن هذه الفلسفة غريبة على أدونيس ،وهو الذي نشأ في بيئة دينية معروفة بالتصوف ،وتأثر بالفلسفة الحديثة ،وبالشاعر الفرنسي " سان جون بيرس".

ولا عجب أن يكون " الطوفان " الذي يذهب بكل شيء ،هو الوجه الذي أفرغ أدونيس فيه فلسفته هذه ،وقد عبرت قصيدة " نوح الجديد " عن ذلك ،حيث يترائى لنا كما لو أنه " نوح " جديد يناقض نوحا " النبي " في مخالفته أوامر الله ،

---

1) يراجع خالدة سعيد ،" الملامح الفكرية للحداثة " (مجلة فصول م4 ع 3 ، 1984) : 29
2) محمد رمضان البوطي ،نقض أوهام المادية الجدلية ،ط3 ،(دار الفكر ،دمشق):
3) يوسف سامي اليوسف ،دراسات في الشعر العربي المعاصر ، : 187 .

وذلك بفتح أعماق الآخرين للطوفان ،والموت ،فيقول :

" رحت في فلكي
أزيح الحصى والطين عن محاجر الميتين
أفتح للطوفان أعماقهم
أهمس في عروقهم أننا
عدنا من التيه ،خرجنا من الكهف "(1)

واذا كانت حادثة الطوفان الدينية تعبّر عن اعادة الخلق عن طريق الاماته ،فان أدونيس يتحول في كثير من الأحيان الى خالق متعال ،يقدر على أن ينقل البحر من مكانه ،وأن يعلن الطوفان في كل وقت ،ويبدأ من جديد سفر تكوين الخلق بطوفان عارم .

ان هذا الاسلوب في التوظيف ،يأخذ عند أدونيس طابعا خاصا، ومتميزا أمتزجت فيه عناصر الحادثة الدينية بتجربته المعاصرة ،وبدت الملامح التراثية فيه ملتصقة بنقيضها ، فهو حين يصرخ متبرما قائلا :

يارب لم خلصتنا وحدنا
من بين كل الناس والكائنات؟
وأين تلقينا ، أفي أرضك الاخرى ،
أفي موطننا الاول
في ورق الموت وريح الحياة."(2)

انما يفعل ذلك ليعمّق وعينا برؤيته ،وذلك من خلال ازاحة صورة الحادثة الدينية ،وابراز صورة الخلاص الذي يرفضه ،وهذه الطريقة لم تلغ الماضي ،بل

---

1) الديوان م1 : 499 - 500 .
2) يراجع سفر التكوين : 6 : 7-8 . وأشعيا 54 : 9 .

وهذا الأسلوب من توظيف الرموز الدينية في معالم معاكسة ،ظهر في المرحلة المبكرة من تجربة أدونيس الشعرية ،حيث كان كل أمرهماً كونيا ،مهما كان التصاقه بمعاناته الذاتية أو الموضوعية ،فهو في قصيدة الموت ،وفي أشد معاناته ،وهي موت والده ،نراه يستلهم ملمحا من قصة سيدنا ابراهيم حين ألقوا به في النار ،وهذا يتوافق مع موت والده محترقا بالنار ،غير أنه يعكس هذه الاشارة الدينية ، وينفيها ،ليحلّ محلّها أسطورة الفينيق الذي يحترق ،وينبعث من جديد من رماده فيقول :

" يالهب النار الذي ضمه
لاتك بردا ،لا ترفرف سلام "(1)

فمن السهل أن نلاحظ في البيتين أن الاشارة القرآنية " قلنا يا ناركوني بردا وسلاما على ابراهيم "(2)، ينفيها الشاعر متعمّدا ، ويربط بين موت أبيه محترقا ،وأسطورة الفينيق الذي يقترن بالخلق المتجدد ،أولى الدلالات الموحيهبالحياة. ان هذا الاعتماد على قلب الحادثة التاريخية ،يحمل الرمز دلاله ثنائية تتوحد فيها اللحظة التراثية بنقيضها ـ أعني الموقف الجديد ـ خاصة اذا ركز الشاعر على بعض الملامح الحادة من ملامح الشخصية ،أو الحادثة الدينيلة ،دون أن تكون عملية تحويرها تهدف الا لذلك . انما الذي يعطي للرمز قيمة تلك الثنائية التي يحملها اياه الشاعر ،هو المقدرة على اكساب الملمح المستعار طابعا يعبّر عن الموقف الجديد المستكن بايماءات التراث . ذلك ما نلاحظه عند أدونيس في قصيدة " مدينة الانصار "،حيث يقول :

" لا قيه يا مدينة الأنصار
بالشوك والحجار

1) الديوان : م1 : 117 .
2) سورة الانبياء ، الآية 29 .

وعلقي يديه
قوسا يمرّ القبر تحتها
وليحترق مهيار" (1)

يحيلنا الشاعر عبر هذه الابيات ،على الماضي ،وذلك باشارته الى مدينة الانصار ،وتتأكد قدرته على التحوير الفني لحادثة هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم الى المدينة ،ومناصرة أهل يثرب له عند اللقاء ،حين يكسب هذا الموقف القديم معلما معاكسا ،يذيب به طبيعة العلاقة بين الانصار والرسول ، لتتحوّل عبر هذا التعبير الضدي الى علاقة موات ،مثلما تبدو على المستوى المباشر؛ حين تطلب من مدينة الانصار أن تلاقي مهيار بالشوك، والحجار ،وهي أولى دلالات المعاناة التي يكابدها الأبطال ، ثم تتأكد بالاحتراق أكبر دلالات البعث والتجدد ،والتحوّل . انه هنا يعبّر عن أزمته كشاعر ،يعاني تجربة التحول ، وعبر شخصية مهيار الذي يرصد حركتين : حركة الولادة ،وحركة الموات ،عبر هاتين الحركتين ،يعاني عذاب وعي اللحظة الحاضرة المراوغة المقنعة الزئبقية من أجل أن يحتضن التناقضات[2]، وهذا الاصرار على الجانب الراكد من الحركة ، يشكل عملية رصد التكون الذي يسعى اليها عبر التعبير النقيض . ومن هنا نفهم سرّ اصرار أدونيس على تجاوز الدلالة القديمة لبعض الأحداث ،والمواقف الدينية بالتعبير المعاكس .

ومثلما لم يكن موقف الشعراء من التراث الديني محصورا في عنصر من عناصره الكثيرة ،فان تعاملهم معه كان من زوايا مختلفة ،وبطرق متنوعة ، كقلب المواقف والأحداث الدينية . مثلما لاحظنا عند أدونيس ،أو بمحاولة خلق مناخ تصوغ فيه الأحداث ،والمواقف القديمة تجربة الشاعر المعاصرة بكثير من

---

1) الديوان : م1 : 340 .
2) خالدة سعيد ، حركية الابداع - دراسات في الأدب العربي الحديث ،ط2 (دار العودة ،بيروت ، 1982) : 122 .

التفاعل ، قد يكون ذلك ما نلاحظه في قصيدة "ارم ذات العماد" التي حطت ذلك الصوت ،واستجابت للجو الاسطوري الذي أحاط بقصة "ارم ذات العماد" الدينية التي ارّخ لها القرآن في سورة "الفجر" ،وأشار الى أنها مدينة شعب "عاد" العربي ، وقد كانت آيه في العمران ثم أطبق عليها الله بصاعقة حجبت صورتها نتيجة كفر أهلها ،وعدم تصديقهم لنبي الله "هود" ،وقد ارتبطت بعد ذلك بتصورات العرب الجمالية ،وأصبحت الحلم الذي لم يفارق خياله في أحلك لياليه (1) مثلما وجدناها عند السياب مرتبطة بالسعادة في الحياة .

أما أدونيس ،فقد جعلها رمزا للمدينة الجديدة التي بنيت على أنقاض مدينته القديمة ،ورمزا للوطن المنشود بدل وطن الركود والموت . وعبر القصائد الاغاني الموجودة في الديوان يحمل لنا في كل منهما جنين فكرة تغني الوطن ، وتتكاشف كلها وتتكامل لتؤدي الى النتيجة التي يريدها ، والمتصله بموقف الرفض حيث الاشكال تنقذ والصيغ تتبدّل ،لذلك نراه يقف "في مضيق بين ما يرفض وما ينتظر ، بين ماضٍ وآت ،ومن هنا كان الاحساس بالنفي والغربة ، فمهيار مغترب أبدا عمّا كان ليبلي ما يكون."(2) ، والمدينة التي يطمح الى خلقها على غرار مدينة ارم التاريخية تعذبه ،لانها تقترن بالحلم وبالمستقبل ، لذلك نكتشف أدونيس محصلا بشتى أنواع الوسائل من أجل الهدم والبناء فيقول :

" ألمح مستقبلها آتيا . . .
. . . أداعب تاريخها وأيامها
وأسقط عليها صخرة
وصاعقة . أطفئ مصابيحها وأشعل النوافذ ،وفي الطرف الآخر من النهار

---

1) يراجع ،عبد العزيز علون ،"قراءة معاصرة في أسطورة ارم ذات العماد"، مجلة المعرفة ،ع 197 - 1978 : 51 .

2) خالدة سعيد ،حركية الابداع ،: 123 .

أبدأ تاريخها"(1)

وبعد معاناة يضطهد من أجلها ، يبشر في الأخير بعودة شـــدّاد الفعلية ،الذي ليس الآ قناعا له ، وتصبح عودته لحظة بناء جديدة ،كما حدث فعلا في التاريخ ،فهو الذي بنى مدينة "ارم"،ولكنه لم ينعم وأهله بها ،نتيجـــة استهزائهم بالوعيد ،وأدونيس يعلم ذلك ،ويجعل منه دليلا على شهوة الرفض قائلا :

"عاد شداد عاد
فارفعوا راية الحنين
واتركوا رفضكم شارة
في طريق السنين
فوق هذى الحجارة ،
باسم ذات العماد .
انها وطن الرافضين
الذين يسوقون أعمارهم يائسين
كسروا خاتم التمائم
واستهزأوا بالوعيد
بجسور السلامة"(2)

وهكذا أستطاع أدونيس ،أن يطوّع هذه القصة ،ويجعلها تسير وفق تجربة شهوة النقض والرغبة في الخلق ،وهذه "الارم" التي يعاني خلقها من جـــديد ، تعبّر عن الصورة الحلمية للحداثة العربية ،وهي صورة ظلّت ترافق أدونيس في كل دواوينه ، انها بأختصار "مأساة اختراع العالم" ،وهو تعبير صريح عن رفض أدونيس لكل الثوابت .

---

1) الديوان ، م1: 435 .

واذا كان الرمز يوحي أساسا بعلاقة ضمنية ، توحّد بين المادة الأصلية وهي مجموع الألفاظ التي تشير الى حدث أو موقف معين ،وبين ما يريد الشاعر اشارته من خلالها من رؤى ومواقف ،فان احكام مثل هذه العلاقة ،لا يدرك الا من خلال قدرة الشاعر التي لا نحس بفضلها بمقارنة أو موازنة ،وأدونيس الذي ظل معنى بشهرة النقض ، والبحث ،والتجاوز ،عكس ذلك في استفادته من التراث الديني ،فهو في مطولته "هذا هو اسمي "بجعل من "عليّ" ،رمزا للفلسطيني الثائر، الذي يحمل العرب عبء اغراقه في الجب فيقول :

" وعليّ رموه في الجبّ ،غطوه بقش والشمس تحمل قتلاها وتمضي
هل يعرف الضوء في أرض علي طريقه ؟ هل يلاقينا ؟
سمعنا دما رأينا أنينا " (1)

فلصوره "علي" هنا ، معناها الظاهري الذي يوحي بالفداء والتضحية في سبيل المبدأ ، ومعناها الباطني ،المتمثل في القاء النبي "يوسف" في الجبّ بعد أن غدر به ، وفقا لما جاء في قوله تعالى : " قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابات الجبّ ،يلتقطه بعض السيارة ان كنتم فاعلين" ، " فلما ذهبوا به وأجمعوا أن يجعلوه في غيابات الجبّ ،وأوحينا اليه لتنبئنهم بأمرهم هذا وهم لا يشعرون". (2)

وأدونيس وفي انطلاقه من هذه الحادثة في القرآن ،قد أضفى عليها أبعادا معاصرة ، لا ترتبط بالقصة كما ذكرت ،بل يتجاوزها ليجعل منها رمزا يضمر أشد معاني الابادة وقعا على النفس ،حين يعلق وجود "عليّ" في الجبّ ، وهي الدلالة المباشرة التي تقابل وجود يوسف في "الجب أيضا ، بأخفائه بقش ،وانصراف الشمس عنه ،واشتداد الظلام ، كأنه انذار بالموت الشامل ، وتزداد دلالة المأساة عمقا برؤية الدم ،وسماع الانين ،في حين أعقب ذلك في القصة الدينية فقدان الاب

---

1) الديوان : م2 : 620 .
2) سورة يوسف الايتان 10 و 15 .

بصره من الحزن ،غير أن ذلك الدم والانين عند أدونيس ،توحي صورتهما بأنين الغضب الفلسطيني ،حيث نراه يكرر الحادثة نفسها قائلا :

" وعلى رموه في الجبّ ،كان الجمر ثوبا له اشتملنا تمسكنا بأشلائه ،أشتملت مساء الخير يا وردة الرماد

عليّ وطن ليس لاسمه لغة يترف نفيا ويثبت العشب والماء عليّ مهاجر. " (1)

ان عليًا هنا ، مازال في الجبّ ،لكنه يترائى لنا لابسا ثوبا من جمر ،اشتعل بعض الناس به ، وهذه اشارة الى أسطورة الفينيق رمز الانبعاث الذاتي ،واذا كنا قد شاهدنا في التوظيف الاول للحادثة ،طقس تعميد علي بالحزن ،والقهر، والشقاء ،فانه في هذه الابيات " يطلع من شرنقة المعاناة لهبا عاصفا يجتاح كل شيء في زمن الموت العربي " (2).

لقد جرّب أدونيس كثيرا من الاساليب في تعامله مع التراث الديني ،وقد سقنا نماذج منها ،وابتداء من ديوان " المسرح والمرايا" ابتدع أسلوبا آخر ،يكاد يكون قاصراً عليه وحده ،هو " المرايا " ،وعلى الرغم من عدم تميزها عن القناع، فان احد الدارسين يرى أنها أشد واقعية وحيادية منه ،لانها لا تعكس الا الابعاد المتعينة على شكل صورة أمينة للأصل (3) ، وتسلمنا دراسة العرفانية الى أنهم وسّعوا دائرة الرموز عندهم ،ودخلت المرآة في جهاز الرموز الكثيرة التي أداروها ،بحيث ربطوا بين التجلّي وعلم المرايا في اطار الخيال المبدع ،حتى أصبح المتجلّى والمتجلّي له في وضع المرايا المتقابلة، التي ينعكس بعضها على بعض (4) . غير أن أدونيس - على الرغم من تأثره بهذا المفهوم العرفاني للمرآة - حصر المرايا عنده في التاريخ ،وكان من أهمها مرايا الشخصيات التاريخية ذات البعد الديني " كالحسين" و "زيد بن علي " ،والغزالي " ،وغيرهم.

---

1) الديوان م2 : 624 .

2) يراجع ،صبري حافظ ، استشراف الشعر ،دراسات أولى في نقد الشعر العربي الحديث : = 65 .

3) يراجع ، احسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر، (سلسلة عالم المعرفة "المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ،الكويت - 1978) : 160 .

4) يراجع عاطف جودت نصر ، الخيال ،مفهومه ووظائفه ،سلسلة الدراسات الأدبية ، (الهيئة المصرية للكتاب ،1984) : 116 .

ففي " السماء الثامنة " حيث تتعدد الأصوات والمتقابلات ، وتتداخل ،يعبّر أدونيس من خلال صوته وصوت " الغزالي " ، عن رؤية لها أبعادها في مقولة التجاوز والتخطي عند الشاعر ،وقد ألبس بعض الصور الدينية اطار الرفض الذي يجسد قلقة الروحي ازاء تناقضات ما أسماه بمدائن الغزالي ،كما استلهم قصة اسراء النبي عليه السلام ،وجعل من الصعود عبر معراجها خطا متقاطعا للتنقل عبر مدائن الغزالي ، التي تمثل السقوط ،وعندما يتم له الصعود ،يثور على تلك المدائن ،ويعلن رفضه وانفصاله عنها . وهو حين يجدل موضوع السماء المتمثل في قصة المعراج ، ويضعه بين قوسين ،وموضوع الأرض الذي يعتبر بمثابة الوجه المقابل للأول ،انما يحاول أن يبرز تناقضات مدائن الغزالي المدهشة ، وما الغزالي الا رمز للأشكال والمحتويات التقليدية في التراث ،التي يستدعي بالضرورة تجاوزها ، ولا يستطيع الانسان تجاوز عالم الغزالي هذا ، دون أن يتجاوز شكل تعبيره وطريقة تفكيره مثلما يرى الشاعر،(1) كذلك نرى القصيدة مبنية على التقابل بين الحركتين الممثلتين لمالعي: المثل الأعلى ،والمثل المحطم الذي صار الغزالي رمزا له ،حيث يقول :

" قافلة كالناي ،والنخيل
مراكب تغرق في بحيرة الأجفان
قافلة - مذنب طويل
من حجر الأحزان
آهاتها جرار
مملوءة بالله والرمال : هذا هو الغزالي
يجيئنا في كوكب
تخصه نساؤنا
تصوغ من بهائه
الثياب والأحلام واللآلئ ." (2)

1) يراجع أدونيس ،زمن الشعر ، ط3 (دار العودة ،بيروت) : 89 .
2) الديوان م2 : 405 - 406 .

ولعل تمثيل الغزالي لحركة المثل المحطم هنا ، واضح ،وما نقل بعض نصوص الاسراء ،الا تأكيد لمثل الثبات الذي يمثله الغزالي ،وليس هناك ما يوحي باعجاب بعيد بالغزالي كما خيّل الى أحد الباحثين (1) ،بل هو يحاكم الغزالي ، لانه في رأيه لم يظل وفيا لرسالة المثل الاعلى (2) ،لذلك فسدت مدنه ،وقد غاب عن ذهن أدونيس ،أن ما يراه من عدم وفاء الغزالي لمثله الاعلى ،هو نتاج بحث لا أختياري ،أقامه على أساس الحصر ،والاسقاط ،حتى توصل بالعقل ،والعاطفة والحدس ،الى الحقيقة التي جزم على اثرها باليقين ،وحتى في جزمه هذا ، لم يكن مخيرا ،كما لم يكن مخيرا في شكه في المرة الاولى ،وأدونيس يبدو أنه يصدق بالوهم القائل " الشك فيه حرية الاختيار ."

ومن ناحية أخرى ،يبدو الفرق واضحا بين ما يريده أدونيس ،وما كان يريده الغزالي ،فأدونيس يحاول أن يدرك المطلق في مجتمع يعيش واقعا مزريا ، في حين كان الغزالي ، يحاول أن يتجاوز أزمة المجتمع الاسلامي في عهده ، بمحاولة اعادة مبرراته التي أفتقدها ،وكانت حصيلة تلك المحاولة كتابة" احياء علوم الدين " ،وان كنّا لم نر العالم الاسلامي استمداد مبرراته المفقودة ،لا عن طريق التصوف ،ومحاولة البحث عن المطلق ،ولا عن طريق كتاب احياء علوم الدين .(3) .

ثم ان أدونيس يستحضر قصة الاسراء . والمعراج ،ويخلق في مقابلهما اسراء من نوع مغاير ،متأثرا في ذلك بمعراج الصوفية الروحي ،الآ أن هذا الاسراء الروحي ،غير مرتبط بمعطيات الواقع المادي ،ولا محصور بحدود الزمان والمكان(4.) والمعروف أن الرحلة عند الصوفية ،كما في حادثة الاسراء ،تسير في تصاعد تنكشف

---

1) يراجع محمد حسين الاعرجي ،مقالات في الشعر العربي المعاصر : 59 .
2) يراجع احسان عباس ،اتجاهات الشعر العربي المعاصر : 172 .
3) يراجع مالك بن نبي ،تأملات : 40 - 41 .
4) عبد الله العشي ،الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور ،مخطوط رسالة ماجستير ،جامعة وهران 83 - 1984 : 308 .

في كل مرة مرتبة قدسية على ،غير أن أدونيس كان في كل مرحلة يعيدنا الى مدائن الغزالي التي تمثل السقوط ،ويغدو الغزالي على عمقه العقلاني عند أدونيس ،رمزا للمثل المحطم الذي يرفضه ، ويعلن في الأخير انفصاله عنه فيقول :

" من ورق الجنة أو من نقمة الاله ، بانخساف
يغسل لون الأرض ،بالبنفسج المقلوع
من أول الزمان ، بالينبوع
مرتطما بالوقت مستضيئا
كأنه الحصاد أو كأنه الصباح ،
بالقبول والسؤال
بكل هذا العالم اليابس كالنبات
الأخضر كالنبات
رججت كل ذرة في كوكب الغزالي ،
رفضت وانفصلت
لأنني أريد وصلا آخرا ،قبولا آخر مثل الماء والهواء
يبتكر الانسان والسماء
بغير اللحمة والسداة والتكوين كأنه يدخل من جديد
في سفر النشأة والتكوين ." (1)

لقد فجر أدونيس الطاقات المختبئة في التراث الديني ،بجعل قصصه ، وشخصياته ،وأحداثه ، تستجيب لأكثر من موقف ،ونحن نلمس ارادة التنويع هذه في توظيف التراث ،أيضا في الرموز الجزئية التي تتخلل التجربة في القصيدة ،فحين نقرأ قوله :

1) الديوان م1 : 450 - 451 .

" من يعطيني ورقة أحملها أكداسا من الخور والصندل أنقطها كالعروس
وأجلوها
أقرأ عليها سورة مريم
أهز فوقها جذعي من الشوق والحلم
وأرسلها الى أحبابي مليئة كالتفاحة "(1)

فاننا هنا ، نلمس صدى سورة مريم ،والآية التي يقول فيها تعالى : " فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا ،وهزي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا ."(2)

غير أن الآية في القصيدة أخذت مسارا نفسيا آخر ، حيث عبّر الشاعر بموقف السيدة " مريم " عن أشد أشكال المعاناة وقعا على النفس ،رمز به الى رغبته في اخراج رسالته الى النور . فالشاعر يريد أن يبعث برسالة الى أحبّائه ،رسالة هي أكبر من الكلام ،فليس في الكلمات ما يطيق حملها ،فنراه يستمير هذا الموقف الديني - وهو في الحقيقة المعاناة الجسدية والنفسية التيعانتها مريم - لكي يعبّر عن رؤيته ،فنقف عند معاني الامتلاء والولادة ،ثم الصمت عن الكلام ،فالشاعر ممتلئ بشيئ ،هو رسالته التي يريد أن يخرجها ،وهذا نوع من الولادة ،غير أن الكلمات لا تسعفه ،لذلك كانت رسالته صامته لا كلام فيها .(3)

وقد استطاع أدونيس أن يجاوب بين موقفه النفسي وموقف ،أو معاناة السيدة مريم ،ليرمز بالثاني الى الاوّل ،لاشتراكهما في الحالة - أعني بها - المخاض الذي يسبق كل ولادة . وهذا خلاف ما فعله الشاعر السياب مثلا ،حين استلهم

---

1) الديوان م2 : 215 - 216 .
2) سورة مريم ،الآيتان : 24 - 25 .
3) يراجع عز الدين اسماعيل ، قضاياه وظواهره (الفنية ، ط3 (دار الفكر العربي 1978): 31 - 32 .

" من يعطيني ورقة أحملها أكداسا من البخور والصندل أنقطها كالعروس
وأجلوها
أقرأ عليها سورة مريم
أهز فوقها جذعي من الشوق والحلم
وأرسلها الى أحبابي مليئة كالتفاحة "(1)

فاننا هنا ، نلمس صدى سورة مريم ،والآية التي يقول فيها تعالى : " فناداها من تحتها ألا تحزني قد جعل ربك تحتك سريا ،وهزي اليك بجذع النخلة تساقط عليك رطبا جنيا ."(2)

غير أن الآية في القصيدة أخذت مسارا نفسيا آخر ، حيث عبّر الشاعر بموقف السيدة " مريم " عن أشد أشكال المعاناة وقعا على النفس ،ورمز به الى رغبته في اخراج رسالته الى النور . فالشاعر يريد أن يبعث برسالة الى أحبّائه ،رسالة هي أكبر من الكلام ،فليس في الكلمات ما يطيق حملها ،فنراه يستعير هذا الموقف الديني - وهو في الحقيقة المعاناة الجسدية والنفسية التيعانتها مريم - لكي يعبّر عن رؤيته ،فنقف عند معاني الامتلاء والولادة ،ثم الصمت عن الكلام ،فالشاعر ممتلئ بشيء ،هو رسالته التي يريد أن يخرجها ،وهذا نوع من الولادة ،غير أن الكلمات لا تسعفه ،لذلك كانت رسالته صامتة لا كلام فيها .(3)

وقد استطاع أدونيس أن يجاوب بين موقفه النفسي وموقف ،أو معاناة السيدة مريم ،ليرمز بالثاني الى الاول ،لاشتراكهما في الحالة - أعني بها - المخاض الذي يسبق كل ولادة . وهذا خلاف ما فعله الشاعر السياب مثلا ،حين استلهم

---

1) الديوان م2 : 215 - 216 .
2) سورة مريم ،الآيتان : 24 - 25 .
3) يراجع عز الدين اسماعيل ، قضاياه وظواهره (الغنية ، ط3 (دار الفكر العربي 1978) : 31 - 32 .

الآية نفسها ،وقد أوحت اليه بها قطرات المطر، وهي تسقط من على سعف النخيل ،فأجترّ النص ،وأعاد كتابته بالصورة القديمة نفسها ،فغذا نمطيا لا جدّة فيه ،حين قال :

" وتحت النخل حيث تظل تمطر كل ما سعفه تراقصت الفقائع وهي تفجر- انه الرطب تساقط في يد العذراء ،وهي تهز في لهفة بجذع النخلة الفرعاء ،"تاج وليدك الانوار لا الذهب". (1)

أخيرا ،وفي ضوء هذه الانماط من استخدام الرموز الدينية ،واستنادا الى هذا الموقف الجريئي الابداعي من تعامل الشعراء الرواد مع المادة الدينية أحداثا كانت أم شخصيات ،يمكن أن نلاحظ أن هذا المستوى ما كان يؤدي الى نجاح ، لولا توفر أمرين اثنين يبدو بدونهما الرمز مجرد عاكس لما كان ،وهما :

1 - المرونة في التحول التي تمتلكها هذه الأحداث والشخصيات .

2 - قدرة الشاعر على جعل هذه الأحداث والشخصيات قابلة للانتقال من مستواهما الطبيعي (الديني) ،الى مستوى يناقضهما ويجعلها تحيا داخل معاناة من نوع مغاير ،وتسير وفق الصيغ التي يرتضيهما لها الشاعر .

وقد تضافرت هاتان الخصيصتان لتلبّيا حاجة الشعر الحديث الجمالية والمعرفية معا ، وتمّ بوساطتهما الكشف عن العنصر الدلالي الديني من الرمز، وما استوعبه من دلالات الرؤية الذاتية والموضوعية للشاعر . غير أن طغيان النظرة الذاتية ،بلغ الشطط بها الى غايتها في بعض القصائد ،وخاصة عند أدونيس مما أفضى على رموزه طابعا خاصا من خلال التحويل بالقلب ،أو التوظيف الضدّي للحوادث والشخصيات ،التي أصبغ عليها طابعا سند باديا من نوع خاص،يهوى التحوّل والتغيّر المستمر .

---

1) الديوان م1 ، 598 .

وعلى العموم فان ما يبدو من ايجابية التوظيف بأنماطه المختلفة، هـــو تجليها على عدة مستويات وبطرق أهمها :

- اختيار ما يناسب الرؤية الذاتية أو الموضوعية للشاعر من معطيـــات الحادثة ،أو الشخصية الدينية ،كتركيزه على أحد الملامح الحادة والمميّزة.

- تأويل بعض المعطيات وفق الموقف المعاصر ،وذلك بتغييرها حســب ما يلائم طبيعة الموقف .

- استعارة المدلول العام للمصدر الديني ،واتخاذه اطارا يضفي فيه أبعاد التجربة والرؤية .

- الباب الثاني -

تجليات مشروع البعث والانكسار

تمهيـــــد :

عنـدما تثـار قضـايا الفكـر والحضـارة ، وما تشملـــه من أبعـاد اجتماعيـــة ، وسياسيـــة ، وثقافيـــة ، تتبـــادر الى الذهـــن مشكلـــة المضمـــون ، أو الموضـــوع ، بوصفـــه المحتـــوى الذي يؤلـــف الشكـل اللّغـــوي ماهيتـــه •

واذا تتبّعنا التجربـــة الشعريـــة الحديثـــة منذ الخمسينيات ،فسوف نلمس التأثير البالـغ الذي أفرزتــه العشرون سنـة الممتدة مابين نكبـــة فلسطيـــن ، وهزيمـــة حـزيـران ، على طاقات اللّغـــة التعبيريـــة فيما بعد • فلقد استوعبت هذه التجربـة ، السمـــات الحيـــو ية التي اصطبغت بها حياة الأمـــة العربيـــة ، خلال تلك السنـــوات ،وماشهدته من تطور تاريخي ، ومعرفي ، وجمالي ، اقترن تاريخيا بالنكبـــة ، وجماليا بظهور الشعر الحـرّ على أيدي نازك والسيّاب بالعراق •

انّ تلك السّنـــون كانت مترعـــة بالحـــوادث ، والتجارب والتغيـرات في الميدان الاجتماعـي خاصّـة ، حيث شهدت أضخـم وأغنـى تجربـة " تتضـاءل دونها تجارب مئـات السنيـن من تاريخنـــا ، المـــوت ، القتـل ،التشريـــد والجـــوع • عرفناها كلّها ، صرخـة الويل أدّت في النّهايـة الى صرخـــة الغضـــب " • (1)

ولعـل أخطر ما أحدثتـه النكبـة ، هو ذلك الشـرخ التاريخي الذي كانت بدايتـه السيطـرة الاستعماريـة ، وفـرض الحمايـة الغربيـة على البلاد العربية ، وتلك وضعيـة مأساويـة ، لأنّ الأمر لم يكن يتعلق باحتلال الأرض فحسب ، رغـم أنها الرّحـم والذاكـرة ، ولا بفـرض سلطـة حاكمـة سياسيـة خارجية ، بل الأخطر من ذلك ، كان نـزع السيادة الحضاريـة باسـم تحضيـر العالـم العربـي وتحديثـه ، وسنـرى أنّ جانبـا كبيـرا من استخـدام الرّمـوز الدينيـة كانت تنطـوي عليـه محاولـة اعـادة الاعتبـار الحضـاري للانسان العربـي أمام انهيـار الأنمـوذج العربـي القديـم ، وطغيـان الأنموذج

(1) جبرا ابراهيم جبرا ،مقال " المفازة والبئر المهجورة " من كتاب الشعر في معركة الوجود : 10 •

الغربي الجديد ، على أساس هذه الحضارة الغربية الحديثة . فراح العرب بوعي أو بدون وعي يحاكون نماذجها ، هدفهم في ذلك ، بناء حداثة عربية على غرار المثال الغربي ، ومعادية للاستعمار في الآن نفسه .

أما ما في آثار النكبة من ايجابية الموقف ، فهي حركات التحرّر ضد الاستعمار ، فقد شهدت المرحلة حركات ، وثورات اتخذت شكل المواجهة المباشرة الجسور ضد أنظمة الحكم الرجعية من جهة ، أو ضد الهيمنة الاستعمارية ، وشتى أنواع الحماية والوصاية من جهة أخرى .

انّ هذه الأحداث والتغيرات العميقة في بنية المجتمع والذهن العربيين ، كان لابد أن تترك آثارا على الأدب عامة ، والشعر خاصّة . ولعل مما أعطته النكبة من تأثير فاعل في التجديد الأدبي الذي ولد في أجواء الهزيمة ، هو الحسم النسبي للمعركة بين القديم والجديد ، وما أحدثه هذا الجديد من تغيير في بنية القصيدة العربية الايقاعية ، والتعبيرية ، والتركيبية ، ممّا جعل أحد النقاد يرى أنّ عملية توظيف الرموز والأساطير التي شحن بها الشعراء كتاباتهم ، انّما هي من فعل النكبة . (1)

وهكذا استطاعت القصيدة العربية الحديثة ، أن تواكب هذه التغيرات التي بدت ، وكأنها ترسم للأمة العربية نقطة اللارجوع على محور الزمن . وفي هذه النقطة بالذات ، عانت الذّات العربية تصدّعها بين ماضيها ، وحاضرها ، ومستقبلها الذي تريد أن تحاكي فيه الأنموذج الغربي . غير أن عنف التصدّع كان أقوى من كل محاولة للصياغة ، بحيث قضى على كلّ ما من شأنه أن يصوغ مجتمعا قوى الفعالية ، وفتح الشعراء أعينهم على واحدة من أحرج المراحل وأصعبها ، وخاصة بعد ما نقل الهم العربي ، من مسألة اهتزاز القيم ، والتقاليد الدينية ، والاجتماعية ، الى مشكلة فقدان مبرّرات الوجود ، الأمر الذي جعل

حركة [illegible] بمصر ، تحقيق الجلاء ، تأميم القناة ، حرب السويس الثورة الجزائرية قيام الأحزاب التقدمية وحصول بعض البلدان العربية على استقلالها .

(1) يراجع جبرا ابراهيم جبرا ، الرحلة الثامنة : 74

الشعراء ، يبحثون عن ميلاد جديد ، وعن بعث جديد ، سبيلا لا مفر منه للخلاص من الفراغ الذاتي والجماعي • (1)

لكن ذلك الموقف الايجابي الذي تمثل في حركات التحرر ، ما لبث أن كشف عن موقف نقيض ، برز في استعباد آخر يخرج من صلبه ، حيث بدت تلك الحركات " مسكونة بالسلطة وعنفها ، وتعسفها وبربريتها (•••) ، مسكونة في البعد الاجتماعي المتجسد في السيطرة الطبقية ، والاستغلال الطبقي " (2) ، وتقييد الحريات ، والاختيارات التي فرضت على الشعوب ، وممارسات للضغط ، واختيار النماذج التنظيمية السياسية ، والاقتصادية ، والثقافية الأجنبية ، وهي جملة الحلول التي تراءت ، وبدأت الشعوب العربية تحاول هضمها بسرعة ، وعلى استكراه •

ولقد تفهّم الشعراء الروّاد هذه الحياة ، وكثير من القلق والتوتر ، انتهى بهم الى المعاناة ، فالانكسار والتأزم الوجودي ، غير أننا ندرك من خلال ذلك القلق والتوتر ، بواعث استخدام الرموز والأساطير التي استوعبت نتاج هؤلاء الشعراء ، حيث أصبحت الفكرة المهيمنة على قصائد المرحلة ، هي الانبعاث والخلاص والتحول والصيرورة ، والشكل المسيطر ، هي أساطير الخصب ورموز البعث •

أن هذه الرؤية المتفائلة في البحث عن ميلاد جديد ، التي جسّدت التحام الشاعر الحديث بالأرض ، والانسان ، سواء في صورة انتماء سياسي ، أو في معاناة حضارية ، سرعان ما كشف عن نقيضها انهيار حلم الانبعاث والخلاص ، نتيجة الخلل وعدم التكافؤ الحداثي بين الشرق والغرب ، فاضمحلت هذه الرموز ، لتحل محلّها رموز أخرى ، وصمت آخرون ، وهناك من أصابه الاحباط والتأزم ، ثم شهر سيف المواجهة الصوفية ملاذا وحيدا لمواجهة الذات والعالم • وكانت هزيمة حزيران سنة " 1967 " ،

---

(1) يراجع مناف منصور ، الانسان وعالم المدينة ، ط 1 (مركز التوثيق والبحوث ، لبنان 1978) : 22 •

(2) محمد برادة ، " الأدب والسلطة " ، فصول ، م 3 ، ع 3 ، 1984 ، ج 1 خاص بالحداثة : 40 ـ 41 •

تأكيداً آخر على جروح العرب التي لم تندمل ، وانعكس هذا كله على الشعر ،فظل منذ ذلك الوقت حاملا آثار الهزيمة ، وبمختلف الوجهات ، وذلك ما ستفصل فيه الحديث في هذا الباب .

- الفصل الاول -

مرحلة البعث والبحث عن رموز الخلاص

لم يمر الصراع الذي عاناه الشاعر العربي بين واقع متمرد ومستقبل غامض ، دون أن يخلّف احساسا بأسباب الكارثة .

ولعل أول ما ميز شعر الرّواد ، هو تجسيد مواطن الجدب الذاتي . ولم تكن الذات تبحث عن نفسها بقدر ما كانت تكتشفها ، وتحاول أن تواجهها ، وتواجه العالم من حولها . فبعدما جوبهنا بالبتر في فلسطين ، وماتبع ذلك من تغيرات جسام ، " رحنا نتحسّس لأول مرّة (وقبل ذلك كانت أناملنا مخدّرة كاذبة) بنبضنا ونستقي التمزق في خلايانا ، التمزق الذي لا يتبعه النسغ الا بعد القضاء عليه . فكان أول الغضب اكتشاف الجدب فينا " (1)

فلا غرو اذن ، أن تكون بداية الشعراء ، رحلة في أغوار الذات الجماعية ، بغية كشف مظاهر الجدب ، والموت ، والركود فيها ، وخاصة بعدما بدأ الشكل الحضاري الجديد ، يفرض نفسه في صميم الشكل العربي القديم ، وداخل السياق التاريخي والمعرفي على كلّ المستويات وبقدر ماتكشف للشاعر ، مافي هذه الصيغة الحضارية من مفاهيم عصرية ، تقف جنبا الى جنب مع أبعاد الواقع العربي ، الذي هو بين الانكسار والغياب ، بقدر ما زاده معرفة بهذه الذات ، التي تعاني هذا التراكم المناقض لبنائها المخلخل . فراح الشعراء يتلمسون أبعاد هذا الوجود المفرغ وهذه الذّات المجدبة ، فالسيّاب ، وعبد الصبور ، والحاوي ، وأدونيس ، من أهم الشعراء الذين عالجوا هذا الجدب من عدة نواحي ، وبطرق مختلفة ، صوّروه بالمباشرة أحيانا ، وبالرّمز اليه في غالب الأحيان ، سواء أكانت هذه الرموز دينية أم أسطورية ، وكانت رموز الفينيق ، وتموز ، والمسيح من أهم تلك الرموز وأكثرها استعمالا ، لأنها رموز دائمة المعنى ، والدّلالة ، فالمسيح مثلا عندهم ، "هو الرمز الذي لا يطبق على الانسان مصاريع اليأس والظلمة ، بل يفتح

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا ، الشعر في معركة الوجود : 10

له في آخر رواق العذاب والألم باب التجاة " (1) .لذلك نجد دواوين الشعراء في تلك المرحلة ، تكاد تكون القصيدة السمفونية المتنوعة المقطوعات التي تصب كلها في الحس المأساوي ، والجدب الجماعي ، واستصراخ البعث ، وأصبحت الأرض والنار هما الفنيق ، والأرض والماء هما تموز ، وتموز والفينيق وجها آخر للمسيح وللانسان .

وعلى الرغم من انتماءات الشعراء السياسية ، كانتماء أدونيس وحاوي الى الحزب القومي السوري ، وانتماء السياب الى الحزب الشيوعي العراقي ، فان وعي أسباب الكارثة كان عفويا ، وان أمدّ الانتماء هؤلاء الشعراء بدافع قوي لكشف عمق المأساة . فالسياب وهو الرائد الأول ، لم يكن وعيه بالنقلة التي تمت في شتى مناحي الحياة الاجتماعية ، والسياسية العربية بعد الحرب العالمية الثانية ، هو الذي دفع به الى الانتماء الشيوعي ، خاصة اذا علمنا موقف الحزب آنذاك من القضية الفلسطينية (2) ، وهي القضية التي هزت كثيرا من الحكومات والتنظيمات في البلاد العربية ، ومن بينها الحزب الشيوعي . ومن هنا يبدو أن وعي السياب ، قد نضج بعد الانتماء ، وبعد موقف حزبه من القضية ، وخاصة بعد ظهور الوعي القومي في صفوف اليهود العراقيين ، فلم يملك الا أن يعترف بقوله :

" لقد خنت قوميتي ، وتنكرت لكل القيم الروحية في سبيل ماذا ؟ ، انني أمني نفسي ، بان دخلي سيكون أكبر ، بأنني سأحصل على نقود أكثر ، متى جاء الشيوعيون الى الحكم " (3)

ان هذا الاعتراف ، دليل على أن انتماء السياب ، لم يكن عن اختيار واع لمبادىء هذا الحزب ، الذي يمثل الاهتمام بقضية الفقراء .

---

(1) جبرا ابراهيم جبرا : 10

(2) يذكر احسان عباس أن هذا الحزب كان مساندا لمبدأ التقسيم : لقد كانت قولة الشيوعيين " أتلقيهم في البحر ثم نؤلف حكومة عربية خالصة " . 104 ـ 106 .

(3) الحرية ، ع1458 ، نقلا عن احسان عباس،بدر شاكر السياب : 106 ـ 107 .

أهم مبادئه ، بقدر ما كان اختيارا لايخلو من رغبة في تحقيق أهداف ذاتية ، مادية ، فكأن السياسة ملاذه من معاناته الاجتماعية .

وكان السياب ، كتب مجموعة من قصائد في هذه المرحلة من انتمائه السياسي ، عبّر في احداها عن ذروة ايمانه بالالتزام السياسي ، وقد بدت أقرب الى الشعارات ، حيث يقول :

" سلام على العالم الأرحب ،
على الحقل ، والدّار ، والمكتب
على معمل للدّمى والنسيج ،
على العش والطائر الأزغب
... ووقع المجاذيف في المغرب
... سلام على الصين والحاصدين ،
وصيّاد اسماكها الأسمر ،
... سلام لأنّ الرّبيع
يمرّ بوديانا كلّ عام ،
ومازال قوس الغمام ، " (1)

فهي في مضمونها تمثل أبعاد الواقعية الاشتراكية ، حيث تنتهي بتفاؤل ساذج ، يعبّر من خلاله عن فرحته بسلام يعم الأرض ، وحياة جديدة ، شأنها في ذلك شأن كل النهايات في معظم القصائد ذات الاتجاه الواقعي الاشتراكي ، وقد حاول فيها أن يتجاوز سلبية الجماهير وركونها ، ويبشر بيقظة هي أقرب الى الحلم ، مؤكدا قدرته على التغيير والثورة . الاّ أن تجربة الشاعر في السجن ، وتجربته مع حزب " تودة " الايراني ، ومعاناته في الخليج ، كشفت له فيما بعد ، عن عدم قدرته على تحقيق أدنى معاني الحياة الكريمة ، في ظل ذلك الالتزام الجماعي ، ومن ثمّ بدأت تتراءى له صور الصّراع الذي يخوضه الانسان بمفرده ، وجاءت القصائد الثلاث : (المومس العمياء ، وحفار القبور ، والمخبر) ، تمثل مرحلة

(1) الديوان ، م ا : 584- 585 - 586 .

يأسه من شورية ذلك الانتماء ، وتلك الطمأنينة الآملة التي عانقت رؤيته .

لقد جسّدت قصائد هذه المرحلة مظاهر الانهيار الشامل الذي يعاني منه المجتمع الممزّق نفسيا ، واجتماعيا ،وقد أتاح له ذلك الانكسار السياسي ، " أن يرى المثالب والشرور والنقائص، لا في السّلطة الرجعية آنذاك وحدها ، بل وفي النّاس الذين كان يشارك نضالهم ويمجّد حياتهم ، بينما تكشف له الآن الجانب السّلبي الذي كان أكثر رسوخا واستمرارا من جوانب الشجاعة ،والنبل ، والصّدق . وبدأ يجد في هذه الجوانب السلبية سببا ،ومبررا لتراجعه والتماسه حلا فرديا يتكيّف به مع الواقع دون أن يتمرّد عليه من جديد " (1)

إنّه يتعرّض بالتصوير الى نماذج تعاني أفصح ألوان القهر،والفقر، والحرمان ، راضية بذلك الواقع ، لا تفكر في الثورة عليه ،بل انها تلتمس سبل خلاص فردية ، بعدما عجزت الارادة الجماعية عن تخليصها ،وقد صوّرهم نماذج لأناس مسحوقة ممتلئة حقدا ،دون أن تثور ، لأنّها غير مطمئنة لنتيجة موقفها .

وهكذا اختار السيّاب،بلا الحفّار،متكيفا مع التفسخ والظلم ،يقرّ بشرعيته اذا قدم له الخلاص الفردي ، بل انّه يتلذذ بذلك قائلا :

" يارّب .. مادام الفناء .
هوغاية الأحياء، فأمر يهلكوا هذا المساء !
سأموت من ظمأ وجوع
ان لم يمت — هذا المساء الى غد — بعض الأنام ،
فابعث به قبل الظلام !
... واخيبتاه !ألن أعيش بغير موت الآخرين !
والطيبات : من الرّغيف ، الى النماء ، الى البنين
هي منّة الموتى عليّ ، فكيف أشفق بالأنام ؟

---

(1) عبد الجبار عباس : السياب ، 49 .

فلتمطرنّهم القذائف بالحديد وبالضرام
وبما تشاء من انتقــام :
من حمــيات أو جـذام " (1)

انّه ردّ فعــل من نوع خاص، على وجــود المأساة ، وهذا الموقــف الرّافــض من السّيّاب ، لم يتعــد تصوير أساليب القهر الاجتماعــي الذي تعانيــه الطبقــة المستذلــة ، والذي ســوف ينعكس على ذات الشاعر، ليصبح معاناة ت باليأس التّــام من امكانيــة التغييــر ، لأنّ البؤس ضــارب باستمراريــقه في أغــوار التاريخ منذ الخطيئة الأولــى ، لذلــك وجدنا أسمــاء كــ"آدم " و " قابيــل " و " هابيــل " ، تتكرر في بعض قصائــده ، وخاصــة مرثياتــه الثلاث ، مثل :مرثيــة الآلهة ، مرثيــة جيكــور ، ورؤيــا فوكــاي ، برر يأســه ، بامتــداد أول جريمــة تقــع على وجــه الأرض، ومازال الأبــرياء يدفعــون ثمن تلك الخطيئــة ، حيث يقــول :

"قابيــل باق وان صارت حجارتــه
سيفــا ، وان عاد نارا سيفــه الخرم
وردّ هابيل ، ماقضــاه بارئــه
عــن خلقــه ،ثم ردّت باسمــه الأمم
واليوم ، في حين وفــى الدّين غارمــه
الا بقــايا وكادت تخلــص الدّمــم
وكاد يرجــع للدّنيا بشاشتها
ما قربتــه الضحايا وهي تبتســم
مشى على الأرض خلق عاش في دمــه
من وحشهــا في المخاض الأول الضــرم
خــلق تــراءى ليحــي ساعــة افترســت
عينيــه رؤيــا لها من هؤلاء فــم " (2)

---

(1) الديوان ،م ا : 547- 550 .
(2) الديوان م ا :360 .

والحقيقة ، ان هذا الموقف الرافض من السيّاب ، وان بدا معللا بمضمون تاريخي ، فانّه يبقى رفضا شكليا ، وقف فيه عند أعتاب الادانة لهذا العالم ، دون أن يأمل في غيره ، على الرّغم من التماسه موقفا تبويا ، حين أشار الى يوحنا المعمدان ، ورؤياه التي - لعله - أراد أن يتخذ منها رمزا لموقفه ، وهو يعيش في هذا العالم المتفسخ حضاريا ، غير أن اخفاق " رؤيا يوحنا " ذاتها التي ظلت رموزا غريبة بعيدة عن المألوف (1) جعل الشاعر يخفق هو الآخر في استلهام أبعادها ، وجعلها رمزا رؤيويا ، ومن ثمّ أبعدته عن موقف الرفض الايجابي ، ذلك أن معاناته تحكمت فيها ظروف موضوعية ، هي انكساره السياسي ، فلجأ الى نوع من الاعتقاد الديني الذي أساسه التسليم بالرأي القائل : أن الشرور الموجودة في العالم ، هي من آثار الخطيئة الأولى .

غير أنه مالبث أن تراءت له فكرة التضحية ، سبيلا للخلاص الجماعي ، وكان قبل ذلك ، ومنذ " المومس العمياء " و "حفار القبور" ، حانقا ساخطا باحثا عن خلاص فردي ، تبين له فيما بعد عدم فعاليته ، وما لبث أن تجلت له في خضم اليأس الذي اتخذ طابعا رثائيا ، صورة أخرى مثقلة بمعاني التأثير والفعالية ، أعني صورة " تموز " و "المسيح " رمزي الفداء والتضحية من أجل الخصب والحياة ، وقد بدأت مع ديوان " أنشودة المطر" ، واستمرت ، وتأكدت بتحوله الى مجلة " شعر " .

فلقد صادف فترة فتور حماسه السياسي ، اكتشافه العلاقة بين الخصب والجفاف ، والموت والحياة ، كما تجلت في قصيدة "أنشودة المطر" ، التي أعربت عن آفاق جديدة لاستعادة الحياة من جديد ، ووجد في رموز " تموز " ملاذا لمعانقة المطلق الذي قاده

(1) رأي خليل حاوي ، من كتاب محي الدين صبحي ، مطارحات في فن القول : 43 .

اليه انفصاله عن الحزب الشيوعي ، وبات المطلق بمعناه الفلسفي المجرّد ، محطّ نزوعه ، فانتقل من العادي واليومي الى الأسطوري والرمزي ، وبعد ان كان الموت في المرحلة السابقة حادثة ، وكان الجوع ظاهرة ، والنضال رجولة ، أصبح في هذه المرحلة الموت أسطورة ، وأصبح فداء أسطوريا يمثله تموز أو المسيح • (1)

والحق ، ان انتقاله الى المطلق والأسطوري تحكمت فيه الى جانب ظروفه السياسية ، ظروف أخرى ثقافية ، حيث [illegible] انتمائه القومي ، اهتمامه بالأسطورة من خلال ترجمته لـ " الغصن الذهبي " ، وبالشعر الغربي الحديث ، الذي ترجم منه العديد من الأشعار لشعراء مهمين ، أبرزهم " اليوت " و"اديث ستويل " ، وهما يكونان رافدا مهما في دواعي استعمال الرموز الدينية عنده ، وفي الشعر العربي الحديث بصفة عامة •ومن هنا ، يبدو ارجاع اكتشاف السيّاب أسطورة الخصب الى فصم علاقته الحزبية ، أمرا فيه كثير من التحيّز ، وان كانت " الرموز البدائية — وهي رموز دينية — قد نقلت السيّاب الى مصطلح شعائري ، ودنيا من الشعائر ، وبذلك سهل عليه التعامل الفكري مع منطقة دينية لتفسير الحياة الحاضرة " • (2)

لقد حدثت هذه النقلة الفنية والفكرية في تجربة السيّاب ، خلال فترة انتمائه القومي القصيرة • التي شهدت اهتمامه المحدود بالموضوعات ذات الطابع القومي ، اذ هي لا تتعدى قصيدة عن " بورسعيد " وأخرى عن " اللاجئين " واثنتين عن " المغرب العربي " ، أما ماعداها فانّه يتصل بموضوعات ذاتية ، تعكس — بعمق — اليأس

---

(1) ناجي علوش ، مقدمة ديوان السيّاب م 2 : مم

(2) احسان عباس ، بدر شاكر السيّاب : ط 5 (دار الثقافة ، بيروت 1983 : 245 ، 246 •

الكامن بين جوانح الشاعر الذي ظل يحمله منذ انفصاله الأول، وكأن انتصارات القومية، لم تستطع أن تكف من تسلل ذلك الشعور الى قلبه وجرحه اللذين غدوا فيما بعد جسده الذي منحه من أجل الآخرين، كما تجلى ذلك في قصائد مثل " العودة لجيكور" و" المسيح بعد الصلب ".

وبما أن القومية العربية ارتبطت في كثير من الأحيان بالاسلام، لأسباب عديدة، فقد رأينا السياب يعبر عن هذا الارتباط في أول قصيدة أظهر فيها ضمنيا انفصاله عن الحزب الشيوعي، وانتماءه الى القومية حيث علّق في هامش القصيدة قائلا :

"ضاع مفهوم القومية عندنا بين الشعوبيين، والشوفيين، يجب أن تكون القومية شعبية، والشعبية قومية، يجب جعل أحفاد محمد، وعمر، وعلي، وأبي ذر، والخوارج، والشيعة الأوائل والمعتزلة، يعيشون عيشة تليق بهم كبشر، وكورثة لأمجاد الأمة العربية. (1)

لذلك يبدو شيئا طبيعيا أن تقترن رموز قصائده في هذه الفترة بمجد الاسلام، فيرثيه في " المغرب العربي " قائلا :

" فنحن جميعا أموات
أنا ومحمد والله
وهذا قبرنا : أنقاض مئذنة معفرة
عليها اسم محمد والله " (2)

وسوف نلاحظ في هذه الفكرة، أن رمز " تموز " قد كان يختفي، أو ... يظهر جنبا الى جنب مع رمز المسيح الذي يجسد فكرة التضحية، والفداء، وربما كان سبب ذلك الاختفاء النسبي،

---

(1) الديوان م 1، هامش : 536 .

(2) م ن : 395 .

بعد العلاقة بين أسطورة الخصب والنماء ، والموقف القومي العربي ، لا لأن الاسلام قد قضى على تلك الرموز الوثنية - مما تتطلب العودة اليها مسوغا مقنعا ، كما كان يعتقد السياب نفسه (1) وانما لأن الأمر يتعلق بمدى توافق ، وخدمة ذلك التنوع من الأساطير الغاية الشعرية للموقف القومي والذاتي ، والا ، فكيف تفسر اتخاذه الفداء ، و" هو أحد المعالم البارزة التي تفصل فصلا تاما بين الاسلام ، والمسيحية رمزا في شعره ؟!" (2)

وفي هذه المرحلة بالذات التي يبدأ ينحسر رمز " تموز" لحساب "المسيح " ، لعل الجدير بالملاحظة ، هو أنه كان وراء اهتمام السياب برمز المسيح ، أسباب ذاتية ، وموضوعية ، اذ بدأ الاهتمام في شعره على استحياء في " غريب على الخليج " وتقوى في " مرثية جيكور" ، وأصبح ذا أهمية في " قافلة الضياع" ، ثم واضحا جليا فيما بعد ، جنبا الى جنب مع رمز " تموز" ، حيث وحد بينهما في كثير من القصائد ، وأصبغ بهما على شخوصه " صفة المضحي الذي يفتدي بدمائه عالم الشرور ، والأطماع الذي يجمع بين كونه عالما أسطوريا قديما ، وواقعا تاريخيا معاصرا" (3)

وعلى الرغم من اعتقادنا أن رمز المسيح عند الشاعر ، دعت اليه رغبته في تغطية عجزه وانكساره السياسي ، اذ كانت فكرة التضحية وسيلة هروب ، وكانت علاقته بالمسيح علاقة تعويض ، فاننا لايمكن أن تنكر علاقته بالشاعرة " اديت استويل " ، وهي من ممثلي الاتجاه الديني ، وكانت صورة المسيح بالنسبة اليها أكبر من مجرد رمز . ولعلنا نزعم أن الشاعر قد تعرف على شخصية

---

(1) يراجع احسان عباس ، بدر شاكر السياب : 304.
(2) م ن : 305
(3) عبد الجبار عباس ، السياب : 110.

السيد المسيح ، وبعض الشخصيات الأخرى من التراث المسيحي ، من خلال تعرفه على شعر " اديت ستويل " ، ثم بدأ بعد ذلك يتعرف عليها بصورة غير مباشرة ، ولا أدل على ذلك من حرصه على نسخته الخاصّة من الكتاب المقدس ، التي أودعها لدى يوسف الغال قبل سفره الى لندن للعلاج ، فهو يقول له : "... ماذا تمّ بشأن كتبي التي أودعتها عندك ؟ وأهمها الكتاب المقدس ، ابقها لديك محفوظة ريثما أعود من انجلترا ..." (1)

ولقد بقي أثر الشاعرة واضحا حتى في مرحلة التأثر المباشر بالكتاب المقدس ، ولعل في هذه الأبيات التي أوردها أحد الباحثين مترجمة عن مختارات اديث ستويل ، ما يوضح عمق العلاقة بين الشاعرين ، حيث يقول في القسم الأخير من قصيدة " ظل قابيل " :

" أنت ظلّ قابيل ظلك
هو الجوع الأول
تحت أية لعنة ارقد ؟
كآدم لقابيل كسدوم ليهوذا
ولن يطفئ نيران جحيمك
المطر الهاطل من ثياب المسيح الممزقة المضرجة
.. كل جرح . كل صوت يجأر بصوت أكثر حدة من صوت
قابيل
قائلا ، " أأنا المؤتمن على أخي ؟ " فكر
في آخر باح للمشتري والمباع " (2)

---

(1) نقلا عن حسن توفيق ، شعر بدر شاكر السياب ، دراسة فنية وفكرية ، ط 1 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1979) : 343 .

(2) نقلا عن ترجمة نذير العظمة "السياب بين مؤثرات اليوت واديت ستويل ، الفكر العربي المعاصر ، ع 10، 1981 : 85 .

نلاحظ بعض الأسماء ذات المصدر الديني ، مثل :قابيل وآدم ويهوذا وسدوم ، قد استخدمها السيّاب في شعره ، وعلى حين تصوغ الشاعرة عبارة قابيل في التوراة " أحارس أنا لأخي " في قولها : " أ أنا المؤتمن على أخي " ، يصوغها السياب بقوله : " أ أنا الموكل بأخي " في " قافلة الضياع " .

وأيّا كان الأمر فانه مهما كانت درجة تأثير " اديت ستويل " أو " ايليوت " في شعر السياب ، مثلما أكد ذلك بنفسه ، فانه رسم بشعره حدود هذا التفاعل الثقافي ، بأنه تأثر بالصياغة الفنية لا بالرؤية .

وبعد ذلك كان اتصاله بمجلة " شعر " ، ولأعضائها المهمين انتماء مسيحي ، ودعوة صريحة للاهتمام بالربّ : الانسانية عامّة ، والمسيحية خاصّة . فلا عجب أن تتصدر قصيدة " المسيح بعد الصلب " ، العدد الثالث منها .

وخلال هذه الفترة التي اتصل فيها بمجلة " شعر " ، كان العراق يتهيأ لثورة تموز " 1958 " ، ولكنها كأي ثورة ، تسبق بمعاناة جماعية تيأس أحيانا من تغيير الأوضاع ، فقد عانى السيّاب هذه الظروف ، وهو الذي ظل يلاحقه انتماء ه الأول ، فكتب " جيكور والمدينة " ، معبرا عن انعدام التأثير في ذلك الجوّ الصوات ، وطغى عليه سيل من الأسئلة الواخزة ، يبدو فيه رمز المسيح مثقلا بمعاني اللا جدوى ، حيث يقول :

" وجيكور ، من علّق الدور فيها - وجاء ابنها يطرق
الباب دونه ؟
ومن حوّل الدّرب عنها ... فمن حيث دار اشرأبت اليه المدينه؟
وجيكور خضراء مسّ الأصيل ذرى النخل فيها
بشمس حزينة .
(....)
رحى من لظى مرّ دربي عليها ،
وكوم من عسا العاقرات شرايين تمو زعبر المدينة
شرايين في كلّ دار وسجن ومقهى
(...)
دمي ذلك الماء ، هل تشربونه ؟
ولحمي هو الخبز : لوتأكلونه ! "
...
وجيكور من دونها قام سور
وبوابه
واحتوتها سكينه
فمن يخرق السّور ؟ من يفتح الباب ؟ يدمي على كل قفل يمينه ؟
ويمناي : لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة

ولاقبضة ، لابتعاث الحياة من الطين
لكنها محض طينه " (1)

يحاول الشاعر أن يعود هاربا الى جيكور رمز النقاء والطهارة لكن المدينة التي سمّاها " عامورة وسدوم " و " بابل " التاريخ مدينة الموت والفقر، تجتاحها ، وتهدم بيوتها ، وتقام دونها الأبواب مغلقة ،ويبقى الشاعر يحن الى العودة اليها ،و يتمنى من يخرق السور ويفتح الباب . وفي هذا التمني تبدو رغبة المسيح في التضحية غير مجدية ، لأن لا أحد يسمعه وهو يقول : " دمي ... هل تشربونه ، ولحمي ... لو تأكلونه " وينهي القصيدة وهو زاحف أمام اليأس ، معلنا انتصار الموت والعقم . وظلت " جيكور " في كثير من القصائد ، هي الوجهة التي ترتو اليها نفسه ، من جرّاء ما لحق بالمدينة من انهيار، فوصفها بالفسق والفجور ، وسمّاها "مبغى كبير ، وكابوس"، والناس فيها من " طين يعجنه الخزاف تمثالا " . وعلى الرغم من ذلك ، ظل تموز والمسيح يجسدان رغبته في الانتصار على واقع المدينة والانسان ، وبدا في كثير من القصائد مضحيا مثلما تجلى في قصيدة " المسيح بعد الصلب " التي تعتبر أهم القصائد التي امتزج فيها المسيح " الرّمز الديني المسيحي " ،بتموز "الرمز الأسطوري " . وبنوع من المزج بين " المحبة " صفة المسيح ، وانتعاش الطبيعة " صفة تموز " ، يمتزج السياب بهما ،ويتمثل نفسه مقيما في مظاهر الطبيعة ، فيقول :

" حين تمتد "جيكور " حتى حدود الخيال ،
حين تخضر عشبا يغنّي شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها ،
حين يخضر حتى دجاها
يلمس الدفء قلبي ، فيجري دمي في ثراها .

---

(1) الديوان م1 ، 416 ـ 417 ـ 419 .

قلبي الشمس اذ تنبض الشمس نورا
قلبي الأرض ،تنبض قمحا ، وزهرا ، وماء نميرا
قلبي الماء ، قلبي هو السنبل
موته البعث ، يحيا بمن يأكل
... مت كي يؤكل الخبز باسمي ، لكي يزرعوني مع الموسم
كم حياة سأحيا : ففي كل حفرة
صرت مستقبلا ، صرت بذرة
صرت جيلا من الناس ، في كل قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة ." (1)

يحيط السيّاب هنا ،صورة الضحى المسيح وتموز أو المسيح التموزي ، بهالة من القداسة ، والاصرار البطولي الذي يبلغ به مصاف الآلهة ، وسواء يستمد له هذه الألوهية من طبيعته ، أم من خصائص الألوهية الوثنية ، - كما لم يرق ذلك لأحد الباحثين المسيحيين ، حين أخذ على السيّاب ، أخذه المسيحية بأخذ الوثنية ،موحدا بين المسيح وتموز وأدونيس . وما يوحدهم هو ظاهر الفداء ، لأنّ المسيح في رأيه ينتمي الى الصوفية التي تحيل الانسان الى طيف روحي ، شفاف ، ملكوته ليس من هذا العالم ، أمّا تموز و أدونيس فينتميان الى الوثنية التي تمجّد المادة وتتعبّد لها - (2) فمهما كان غرض السياب ، يبقى التوحيد بينهما أوثق الصلة بدعوته لنكرة الحياة والانبعاث من خلال الموت ، وانا لنعجب من موقف هذا الباحث من توظيف السياب المسيح ، وموقفه من قصيدة " في المغرب العربي " ،حين وجد السيّاب يقول :

---

(1) الديوان م 1 : 458 - 459 .

(2) ايليا الحاوي ، بدر شاكر السيّاب ، ج 4 - 106 .

" وكان محمد نقشا على آجرة خضراء
يزهو في أعاليها
فأمسى تأكل الغبراء
والنيران ، من معناه ،
ويركله الغزاة بلا حذاء
... فقد مات
ومتنافيه ، من موتى ومن أحياء .
فنحن جميعنا أموات
أنا ومحمد والله " (1)

فلم يقل هذا الباحث ، الا ما أوحت به الأبيات ، من أن الله ومحمد رمزا للعطاء ، والفخر ، والمجد العربي الذي ذهب .

ومهما يكن ، فالسياب في هذه القصيدة ، يبدو وكأن التضحية التي يبشر بها من خلال رمزي " المسيح وتموز " ، قد حققت له نوعا من الانتماء الجماعي ، حيث جعل الشعب يشاركه بهجة هذه التضحية ، وانتقل بأفراده من ضحايا الى مضحين يشاركونه حمل الصليب ، فينهي القصيدة بقوله :

" أعين البندقيات يأكلن دربي
شرع تحلم النار فيها بصلبي
ان يكن من حديد ونار ، فأحداق شعبي
من ضياء السماوات ، من ذكريات وحب
تحمل العبء عني فيندى صليبي ، فما أصغره !
ذلك الموت ، موتي وما أكبره !
بعد أن سمروني ، وألقيت عيني نحو المدينه

(1) الديوان م 1 ص 395 .

كدت لا أعرف السّهل ، والسّور ، والمقبرة :
كان كل شيء مدى ماترى العين ،
كالغابة المزهرة ،
كان في كل مرمى صليب وأمّ حزينه .
قدّسه الربّ !
هذا مخاض المدينة " (1)

وبذلك أصبح موت هؤلاء الضحايا ، رمزا للخلاص الكبير ، كبر الضحايا المصلوبين ، وسوف نجد هذه الفكرة بالذات ،تمحور قصيدة " خليل حاوي " ، " الأم الحزينه " فيما بعد ، واذا دلت كثرة المصلوبين عند السّياب على تجدّد الحياة والبعث ، في مرحلة البعث هذه ، فان الحاوي أخذ هذه الفكرة ،وكأنه يعلن عن زيف نبوءة السّياب فتراه يرمز بالأم الحزينه " (السيدة مريم) ، الى الأمة العربية بعد هزيمة "حزيران " ، وقد شيعت ألف مسيح ومسيح ، والجدب باق والموت أبديّ .

ولقد بقي رمز المسيح عند السّياب هو الخلاص ،وهو المحور الفنّي في معظم قصائده ، وقد أحاطه أحيانا بمعاني القداسة والنبوة المعذّبة ، فكان في أغلب الأحيان هو الضحية والمضحّي ، وقد بنى السّياب بينه وبين الآخرين في شعره بابا كبيرا للتوسّل ، والضراعة ، للبعث واستصراخ الخلاص .

\+ + + +

(1) الديوان م 1 : 461 — 462 .

ولئن كانت تجربة السيّاب تتأرجح بين الانتماء والانكسار ،الأمر الذي انعكس على الرّموز التي استخدمها في قصائده • ان تجربة صلاح عبد الصبور ،كانت ذات ايقاع أسيان طوّف الجزء الكبير من أشعاره ، وانعكس على رؤيته للحياة والانسان •

ولعل ما زاد في حدّة تأثره ، هو معاناته للكارثة التي أحدثتها ظروف مابعد النكبة ، فأصبح يرى العالم كلّه مليئا بالشرور والآفات ، وكان أخطرها فقدان القيم ، وانتشار القسوة ،والتفاهة ، والاسفاف • (1)

لذلك كان شعور عبد الصبور بضرورة رؤية جديدة لهذا الواقع، وبدأ مسيرة البحث عن قيم الوجود المنهارة ،وبالخصوص قيمة الانسان في حضوره بالذات ، فكأنه لا يملأه أحد غيره :

" ياحبي
فلتفتح لي الأبواب ،
••• فقد أقصاني الحجّاب
وكأني لم يملأه غيري انسان " (2)

انها محاولة اكتناه الذات ، وهي تكشف أن ما يحجبها هو وجه العالم فوقها ، وانسحاقها في زمنه الموبوء بألف عاهة وعاهة فيقول :

" هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله .ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسّس رأسك ! " (3)

---

(1) يراجع الديوان ،حياتي في الشعر ،م 3 :123 •
(2) الديوان م 1 :127_ 128 •
(3) م ن : 154 •

لقد تشكّلت هذه الرؤية عند الشاعر، ليس عن انفعال عاطفي بما يجري حوله، وانّما عن فكر وتأمل هادئ، اكتشف بوساطتهما و- بعد السّبر الأول - أصناف القهر المادي والمعنوي الذي يعانيه الانسان، والذي يستهدف حضوره وسيادته الحضارية بالدرجة الأولى، غير أن عبد الصّبور، لم يترك هذا السوء يسري، دون أن يتخذ موقفا للتحدي عبر ادانة الانسان ذاته، وكأني به قد فهم العلاقة بين هذا القهر والقابلية له، التي يحملها الانسان بين جنبيه مركّب نقص وذلّة، لذلك نجده ومنذ ديوانه الأول، وفي حديثه عن الناس في بلاده الذين يخشون الحياة، ينسج من حياتهم صورة لانهيار القيم، ضمن انهيار السيادة.

لكن الشاعر مالبث أن منح تلك الأزمة، أبعادا مغايرة، حين جعلها ترتبط بخلاص، لا عن طريق التضحية والفداء، وما ترمز اليه من مواقف ايجابية، حيث تصبح كل حياة رهينة بالموت، كما فعل السيّاب، ولكن بوساطة " الكلمة "، وهي في رأينا رمز خلاص، لايقل أهمية عن رمز الفداء والتضحية، لأنها قد تؤدي بصاحبها الى الموت في سبيل الآخرين، بعد أن تكون تفذت، واتحدت بالانسان، وأيقظت فيه الفعل، والدور والحركة.

و "للكلمة " صلة وثيقة بالنبوة والرّسالة، لذلك يتخطّى هذا الرمز مستواه العادي، ليقترن بكل ما هو مقدس، الأمر الذي هيأ له مهمة أعمق، وأعتف مما كان يضطلع به.

وبعد أن جسّد أزمة القيم في ديوانه الأول، وتكشفت له الكلمة رسالة، ورمزا للخلاص، نجده يكتب مجموعته الثانية " أقول لكم " مجتمعة فيها معظم رموز عبد الصبور، ذات البعد الدّيني المسيحي، وقد وجد في تعاليم السيّد المسيح، وأفعاله، وأقواله، وفي حادثة الصلب ما يعينه على

تشكيل أبعاد رؤيته الفنية ، رغم أنه قدمها في كثير من الأحيان بأسلوب المسيح الوعظي التعليمي . وذلك مما سوف نراه في حديثنا عن اللغة .

ولقد تقمص الشاعر شخصية السيد المسيح ، وعكست مطولته " أقول لكم " ، بعض تعاليمه حين يعلنها واقفا بين بني الانسان فنجده في قصيدة " من أنا " ، كأنه يفضي اليهم من خلال صوته برسالته ، حيث يقول :

" وقفت أمامكم ورفعت كفي قائلا : هيا
هنا انسان ..
يريد يدير في فكيه ألفاظا يدحرجها الى الانسان
لتصنع نقمة في القلب أو فرحا
تكون مجن من جرحا
وسهما في حشا القاسي الذي جرحا " (1)

يضفي الشاعر هنا على الكلمة دلالة روحية ، تشير الى ما تتركه في قلب الانسان من تحول : " نقمة أو فرح " ، قد يكون رمزا للتحدي والحركة . وحتى الموت الذي هو حق ، ليس هو آخر كل شيء ، بل انه بداية وجود حقيقي ، لانسان يعرف معنى الواقع ومعنى الحياة ، وفي ذلك تمهيد لتواصل الحركة الانسانية ، يصبح الموت بمثابة الجسر الذي يعبر منه الآخرون ، انه يقول في قصيدة الحرية والموت مستعيرا لهجة السيد المسيح في مخاطبة تلامذته :

---

(1) الديوان م 1 : 159 .

"أقـول لكم بأن الموت مقـدور ،وذلك حـــق
ولكـن ليس هذا الموت حتـــف الآتـــــف
تعالــوا خـيّروا الأجيـال أن تختـار ما تصنـع
لكـي تـوسـع
لمـن يتبـــع
فلن تختـــار غير الموت
وهل من مـات لم يترك له رسما على الجـدران ؟ " (1)

انّه يرتفـع في هذه الأبيـات ، بالموت ، من مستـوى الى آخــر، هو مستـوى تواصـل الحياة ،ثم يرتفـع بالأجيـال الى مستوى الموت الذي يخـلّف وراءه بـدايـة حياة جديدة للآخـريـن •

ويـوحّـد الشاعر في موضع آخر بين رسالـة النبي ورسالـة الفنان ، مستلهما بدايـة انجيـل يوحنّـا ، ليوحـي من خلالها بفضـل الكلمـــة الفصـل ، فيقـول :

" وللألفـاظ سلطان على الانسان
ألم يرووا لكم في السّفـــر أن البدء يوما كان ••
ـ جل جلالها ـ الكلمـــة
ألـم يرووا لكـم في السّفر أن الحق قـوّال
ولكنّي أقول لكم بأن الحق فـعّـال
أقول لكـم بأنّ الحـق فـعّـال
أقول لكم :بأن الفعل والقول جناحان عليّـان
وأن القلـب ان غمـغـم
وأن الحلق ان همهـم
وأن الريـح ان نقلـت
فقـد فعلـت ، فقد فعلـت إ!ا " (2)

(1) الديوان ،م 1 : 172 ـ
(2) م ن : 173 ـ 174 •

التي تستجلي أبعاد الكارثة الموضوعية كقضايا الاستلاب السياسي والاجتماعي ، ومن ثمّ استشراف الحلول • ولعل مافي الموقف من ايجابية أنه خاصية من خاصيات المعاناة الحضارية التي تتجاوز الارتباطات السياسية السّطحية الى معانقة الهمّ الحضاري ،ولا أسف أن يكون مصيره كمصير الحلّاج الرّجل الذي رضي أن يموت بأبشع الطرق ، لأنه قال كلمته •

وقبل أن نختم الحديث عن موقف عبد الصبور ، نشير الى أنّ هذه المرحلة من شعره بالذات ،أشارت نقطة مهمة في امتحان الذات والحضارة ، وكأن الشاعر ، يضع علامة " توقف " في وجه الحداثة العربية التي خاضت أعنف تحولاتها في فترة الخمسينات وعلى كل المستويات ، ليقول :إن الحداثة والثورة ،وأي حركة تغيير لا تجد للقيم والجانب الروحي مكانا بين انعطافاتها الحضارية ، ماهي الا عملية اجهاض خطرة لحركة البعث الحضاري الكامل للانسان العربي ،وشاهد على عذاب هذا الانسان ، وإماتة ذاته في كيانه ،لذلك نراه يردّد مخذولا في نهاية مجموعة " أقول لكم "هذا القول :

" ألا ما أتعس الانسان حين يموت في أعماقه الانسان " (1)

.. + . +

واذا كان عبد الصبورقد تحمل مسؤوليته الحضارية بوصفي حكيم ، يصوغ للانسان تجربة اخلاصه ، وهو يرفض وجود الكارثة عن طريق الكلمة ،وكانت شخصية المسيح دليله في ذلك • فكيف كان ابداع الشاعر خليل حاوي تلقاء الكارثة ؟ وماهي مسوّغات تسميته بشاعر الانبعاث الأول ؟ رغم أن السيّاب سبقه في انطلاقة الشعر الجديد ؟

---

(1) الديوان م1 :182 •

لقد رأينا السيّاب يطوّق الحزب الشيوعي اهتماماته الحضارية، فخلال هذه الفترة من انتمائه، لم نجد في أشعاره سوى تحسس سطحي لآلام أناس يوجدون في كلّ مكان من العالم، وكأنه لم يسمع بما أحدثه الاستعمار والصّهيونية وشتى أنواع التبعية المفروضة في الوطن العربي الكبير.

أما شعر خليل حاوي فيبدو من بدايته، وكأنّه الضمير الوازع، أو أنّه تهمة للحداثة العربية أطلقها بوعي حين اكتشف مظاهر الجدب، والموت التي يعاني منها الشرق. وقد راح منذ ديوانه الأول "نهر الرّماد"، يعرّي الواقع من كل الأقنعة الزائفة، وأضحى النسق الموجود في هذا الديوان، نسق تتجمع فيه كلّ معاني العجز، لذلك انهار ايمانه بامكانية بناء جسر للخلاص في ذلك المستنقع المستسلم أهله، بل انّه رأى وجوب اهلاكهم كمرحلة أولى للبعث أو الخلاص، ولذلك نراه يقول في قصيدة "البحّار والدّرويش"، وهي "من أفضل شعرنا الحديث تجسيدا لفقدان الهوية العربية ولليأس من قيم الغرب المادي المتكالب على القوة والحلم، وقيم الشرق المستسلم للمستنقع الميت". (1)
يقول على لسان الدرويش:

"وتراني
قابعا في مطرحي من ألف ألف
قابعا في ضفّة "الكنج" العريق
طرقات الأرض مهما تتناءى
عند بابي تنتهي كل طريق
وبكوخي يستريح التوأمان:
اللّه والدهر السّحيق
... وأرى ماذا أرى؟
موتا رمبادا وحريق..." (2)

(1) أسعد خيرالله، خليل حاوي وتحدي الموت، مجلة الأزمنة الثقافية، ع1، ديسمبر 1986: 116.
(2) الديوان: 14 - 15

يعطي الشاعر هنا مأساة الشرق ، بعدا دينيا يحوي مستويات مختلفة ، تجسدت في القصة الدينية المعروفة التي تعكس التصور الأخلاقي الذي يتنافى مع كل ابتعاد عن الطهارة الروحية • ويلتقي الشرق بسدوم على هذا المستوى ، من جهة ، ومن جهة أخرى ، يكون التقاؤهما في الجو الموات المعنوي الذي يخيّم على الشرق ، وهو صورة أخرى لجو الموات المادي في القصّة الدّينية ، ولا يستبعد أن يكون كذلك من أجل غاية جمالية ، تعمق الحسّ المأساوي في رؤية الشاعر ، المقيدة بهلاك الانسان الذي ذلّ بسكونه وجموده واضمحلال الحيوية فيه ، نتيجة تمسّكه برماد التقاليد البالية ، المستسلمة للغيب ، قاتلة الفعالية والبراءة في الوقت نفسه •

غير أن رؤية خليل ـ وبعد هذا التوقف عند مأساة الموات التي تحوّلت الى قدر مفروض على بلاد الشرق تستسلم له دون حراك ـ تحركت لتجسيد الحراك والحياة في الموت نفسه ، ولم ير البعث من خلال تضحية البطل المنقذ ، وانما رآه من خلال عملية الابادة السّدومية ذاتها ، كخطوة أولى لبداية التخّطي ، فعاد الى سدوم مرّة أخرى يستصرخ البعث والخلاص من خلالها ، حيث يتم تغيير النسل باماتته بغية التطّهر ، وهو تمة يتمّ بها العبور الى الحياة الكريمة ، بعد اختراق الموت ، فيقول في نشيد بعد الجليد :

" ان يكن ، ربّاه ،
لا يحي عروق الميتينا
غير نار تلد العنقاء ، نار
تتغذّى من رماد الموت فينا ،
في القرار ،
فلنعان من جحيم النّار
ما ينحتنا البعث اليقينا :
أمما تنفض عنها عفن التاريخ ،

واللّعنة والغيب الحزينا
تنفض الأمس الذي حجّر .
... تنفض الأمس الحزينا
والمهينا ،
ثم تحيا حرّة خضراء تزهو وتصلّي
لمدى الصّبح المطلّ
وتعيد
من ضفاف " الكنج " للأردن " للنيل "
تصلّي وتعيد
يا اله الخصب ، يا تموز ، يا شمس الحصيد
بارك الأرض التي تعطي رجالا
أقويا الصلب سلا لايبيد " (1)

يجعل الشاعر من انسان الشرق واقفا أمام الموت الذي هو (الاحتراق) ، متمردا على كل ماله صلة بالماضي المهين ، ويضفي على هذا الانسان بعدا أسطوريا ودينيا ، حين يمزج بينه وبين العنقاء ، فيموت بالنار ليبعث من جديد ، ولكن رغم هذا التوحّد يظل خاضعا لرمز الفداء (تموز) ، وكأن انفعاله بضرورة البعث حمله على تصور كل السبل للخلاص من المعاناة التي تفضي الى معاناة أخرى ، ستكون رمزا للبعث من جديد .

ولا يزال الشاعر منفعلا برؤيته هذه ، حتى بدا في قصيدة العودة الى سدوم ، مثل اله التوراة ، ليصبح الموت ذا دلالة ثنائية يحوي الابادة والخلاص ، فينفجر صوته صارخا : ...

---

(1) الديوان : 95 ، 96 ، 97 ، 98 .

" فليمت من مات بالنار
بالطوفان .. لن أبكيك يانسل سدوم " (1)

وتقترن رؤية البعث عند خليل بحلم الشاعر في الحضور الحضاري ، والفعل ، والفعالية في هذا الحضور ، ومن هنا ، يتجلى الدافع الى تقمص رمزي " المسيح وتموز" ، نظرا لعنف الرغبة في التغيير ، والعودة الى الحياة البريئة ، ولتكن محنة الموت سبيلا الى ذلك الانتصار :

"آه ربي صوتهم يصرخ في قبري :
تعال !!
.. كيف لا أصرع في ذل وصمت
"ردني ، ربي ، الى أرضي "
" أعدني للحياة " ...
بي حنين موجع ، نار تدوي
في جليد القبر ، في العرق الموات ،
بي حنين لعبير الأرض ،
للعصفور عند الصبح ، للنبع المفتى
.. لصغار ينثرون المرج
من زهو خطاهم والظلال
في بيوت نسيت أن وراء
السور مرجا وظلال " (2)

ان هذه الجزئيات المستمدة من عناصر الطبيعة : من عبير الأرض ، وغناء العصافير ، والظلال والمروج ، توحي كلها بالحركة ، والحياة ، والنماء . وهي كلها تبشر بالبعث الجديد ، ومواجهة ماأسماه بالسور ،

---

(1) الديوان : 122 .
(2) م ن : 102 _ 103 _ 104 .

وكأنّه تموز ينتظر زمن الخصب ، والأزهار ليبعث فيه .

غير أن الشيء الذي نلاحظه في مجال البحث عن رموز البعث والخلاص، أن الشاعر يدخل رمز المسيح في نسيج "تموز" أو " البعل " أوأدونيس، وهي رموز أسطورية وثنية ، تعتبر العودة اليها عنده — وفي هذه الفترة بالذات — ذات دلالة وبعد سياسيين ، وهذا ماأكده أخوه ،

"من أن ذلك ضرب من التقمص لقليل أو كثير من عقيدة ذلك الحزب (ويقصد الحزب القومي السّوري) ، الذي اتخذ لنفسه شعار الزوبعة ، والزوبعة هي الريح التي تتقصف ، وتهدم ، ولا تبقي أمرا على ما كان عليه ، والقوميون كانوا يضمرون من خلالها ، أنهم عازمون أن يعيدوا بناء كل شيء ، وأن يخلقوا الانسان منجديد ، وهم يعتزّون بحضارتهم السورية ، ويسعون الى الرّجوع الى جذورها ." (1)

ولكن مهما كان تبنيه مبادئ هذا الحزب ، فان شعر خليل حاوي في فترة انتمائه هذه ، يبين أنه لم يأخذ هذه المبادئ أخذا عاطفيا ، محدود الأفق ، كما كان عند أعضاء الحزب الآخرين ، ولم تكن الثورة بالنسبة اليه حلما نظريا ، بقدر ماكانت وسيلة تعمق بوساطتها مأساة الشرق بما فيه " الحزب القومي السّوري " نفسه ، ولاأدلّ على ذلك من خروجه عنه معافى .

وينتقل الشاعر في " النادي والرّيح " من مستوى الى آخر ، لا من حيث تطبّع القصائد بطابع القومية العربية فحسب — رغم أنها بدت لبعض النقاد امتدادا لنهر الرماد ، ولكن ، من حيث رؤيته للبعث والخلاص في هذه المرحلة .

لقد عالج حاوي هذه القضية في "نهر الرّماد " وبالطريقة التي تتبعناها من قبل ، اذ بدت فيها شهوة " تموز " و " المسيح "

---

(1) ايليا الحاوي ، خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ، ج 1 : 122 .

أو المسيح التموزي لاخصاب الأرض قوية قوة زعيمة الحزب القومي السوري، لكنه في " الناي والريح "، وان كان يعالج القضية نفسها. الا أن وجه الادانة والرغبة في ابادة النسل اختفى، وبدا وجه الحياة مشرقا، وعنيفا عنف الريح الذي طغى على "الناي" رمز الغيبة والا فعل المتمثل في صبّارة الحي، وتجلّى الفعل في أسمى معانيه، وكانت القومية العربية آنذاك بشمل عبد الناصر أوراها في القلوب والأيدي، ولم يملك خليل، الا أن صرّح بأن القومية، " هي بالنسبة اليه قضاء وقدرا، وليس له حرية أو اختيار ازاءها، يحيا ويموت بها ومن أجلها. (1)

ترى هل وقع خليل حاوي هو أيضا في فخ الاستلاب السياسي، أم أنه فعل انتصارات عبد الناصر التي قلبت الرأي السوفيتي، فتحوّل الى مساندة عبد الناصر والقومية ؟ (2)

لعلّ أهم ما في فعالية المرحلة بالنسبة للشاعر، هو تخلّصه من الشعور بالوحدة والضياع، وتصوير الموت الذي يعمّ الكلّ مثلما تجسد في" نهر الرماد " وتحوله الى ايمان عميق، بأن الخلاص يتحصل بالعودة الى الذات وتغييرها من الداخل، لذلك جاء تأكيده على البراءة والفطرة.

اهتم الشاعر في هذه المجموعة برمز " السندباد "، ليصوّر به البعث العربي الجديد، ومن خلال هذه الشخصية الشعبية التي

---

(1) نقلا عن ايليا الحاوي، م س: 137.

(2) ابتداء من سنة 1955 بدأ السوفيات يقتربون من المنطقة العربية اذ عقدت تحت اشرافهم صفقة السلاح بين مصر وتشيكوسلوفاكيا، وبدأ جمال عبد الناصر أول اتصالاته بهم. وقد كان يعلم السوفيت مدى تشبث عبد الناصر بالقومية العربية والوحدة العربية فلم يكن من الممكن ولا المصلحة أن ينفروا أبرز زعيم عربي وقتئذ. لذلك جاءت التعليمات للكتاب السوفيت الرسميين لكي يدافعوا عن القومية العربية ويناصرونها ببيان أساس شرعيتها، بعد أن كانوا قبل سنوات قليلة أكبر أعداء القومية وأشد المناصرين لاسرائيل الوليدة.
يراجع طارف حجي، أفكار ماركسية في الميزان (دار المعارف، القاهرة، 1980): 131.

لاتكشف عن المغامرة ، يعثر على اشراقة الخلاص وينتصر الى الريح رمز الثورة ، والتحرر من قيود الناي : " الصوت المحتضر " . أمّا التقاء الشاعر بالمسيح في هذه المرحلة ، فقد تجلّى في شكل علاقة احتواء وذوبان ، أقرب الى اتحاد الصّوفي بالذات العلوية ، هذا الذوبان تمّ بالحب شريعة السّيد المسيح ، لذلك نرى الشاعر يبشر برؤية البحث عن طريق الصّلب ، وأحيانا بواسطة الانفصال عن كل ما يربطه بغير ماربطه به المسيح ، وان كان المسيح .. قال : " من أحبّ أبا وأما أكثر مني فلا يستحقني " فانّ خليلا يقول :

" ربّي متى انشق عن أمّي ، أبي
كتبي ، صومعتي ، وعن تلك التي
تحيا ، تموت على انتظار
أطأ القلوب ، وبينها قلبي ،
وأشرب من مرارات الدّروب بلا مرارة
ولعل تخصب مرّة أخرى
وتعصف في مدى شفتي العبارة . " (1)

انّه يجسد في هذه المقطوعة ، انفصاله الموضوعي عن الأشياء : (أبي ، أمي ، كتبي وصومعتي) ، ليعبّر عن جزء مهم في البحث الحضاري الجديد ، انما العبارة أو الكلمة ، التي كانت لها قدرتها على التغيير والتحول ، وعلى خلق الحضارة مثل القرآن بالنسبة للحضارة العربية الاسلامية ، لذلك نراه يشعرنا بمعاناته مع الكلمة التي يبدو بدونها ، عاجزا عن بلوغ المراد ، وهنا ، يلتقي مع الشاعر عبد الصبور في الاصرار على مقارعة " الكلمة المغامرة ، التي "بمثابة البحث عن ينبوع الخلق في رحم التكوّن الحضاري الجديد " (2)

---

(1) الديوان : 175 .

(2) مطاع صفدي : " مسؤولية المعاناة في الشعر الحضاري " ، الآداب ع3 ، مارس 1966 : 179 .

ومن هنا ، ندرك سرّ انحسار رموز الخصب عند خليل ورمز المسيح نسبيا ، وسرّ سير الشاعر مع شخصية السندباد في رحلة البحث عن الخلاص ، مصاحبا الريح ، نافضا عن العربي غبار المقم ، ورواسب الجمود ، وكأن الشاعر يرفض أن يحيا العربي بمعجزة ، انّه يريد انسانا يصمد للقدر ونكبات الوجود ، ليحدّد حضوره بنفسه .

+ + +

لقد كان الرفض لأسباب الكارثة ، بداية الوعي عند هؤلاء الشعراء ، في ذلك الواقع المجسّد لكل انكسارات الأمّة العربية التي تشكلت ابتداء من احباط (1948) ، وقد وجدنا السيّاب يعبّر عن ذلك الرفض بصورة البطل المنقذ ، والنبي المخلص ، من خلال رمزي تموز والمسيح ، وتحققت صيغة البحث عند خليل خاوي ، في معاناة تجاوزت الارتباط السياسي الى حدود المسؤولية الحضارية ، فأدرك أن التغير لايمكن أن يكون قاصرا على الظروف المادية والسياسية ، وانّما ينبغي أن يشمل الانسان الذي تجسدت فيه بصمات ذلك الواقع ، ومخلفات أفكار ، ونظم ، ومعتقدات بالية ، أفرزتها ظروف موضوعية وداخلية مثل الاستعمار بشتى اشكاله ، والقابلية لاحتضان ذلك الاستعمار ، وقد تكشفت له بعد فقدان الأمل في تغييره ، امكانية انتقال الانسان العربي في المستقبل ، من خلال رموز دينية ، وأسطورية مثل المسيح ، وتموز ، وطائر العنقاء ، الى جانب "الكلمة" التي تكشفت له ، وللشاعر صلاح عبد الصبور قيمة كامنة في تراث الحضارة ، وأداة للوعي والفعل ، عاد من خلالها عبد الصبور الى مواعظ السيّد المسيح وأمثال القرآن ، وتجسدت أخيرا في الموقف الصوفي ، بجعلها رمزا خلاصيا ، تلقى بظلالها

على ذلك الواقع، وتكشف فيه الأعماق المغيبة، المتمثلة في القيم. وإذا كان رفض الكارثة والرغبة في تغييرها .. تم بالشكل الذي ذكرناه سابقا، فماهو الدور الذي اضطلعت به مجلة "شعر" التي راحت تعلن منذ عددها الأول، أن الشعر وسيلة المعرفة تارة، وتارة أنه رؤيا، وأخرى أنه كشف عن عالم يظل أبدا في حاجة الى الكشف، متبينة في ذلك آراء الغربيين من فلاسفة، وشعراء، مثل برغسون، ونظريته في الفن التي اعتمدها شعراء الانجليز يقول روني شار، وورد زورث وغيرهم من شعراء الرومنسية والرمزية الانجليز والفرنسيين (1)؟... وكيف عكس الشاعر أدونيس أرض الانهيارات وانسان الكارثة في شعره؟

ان الاجابة عن هذين السؤالين، تبدو مقرونة أكثر بالشعر الذي كتبه الشاعر منذ انتمائه الى مجلة "شعر" سنة "1957"، وإن كان لا يخلو شعره الذي كتبه قبل هذه المرحلة من لبنات سياسية، تبدو ذات أثر فعال في انشاء المجلة، -أو على الاقل- تعبر عن بعض الآراء والافكار التي كانت تدعو اليها المجلة بعنف.

تبدو معاناة الشاعر منذ ديوانيه الأولين، معاناة ذاتية تجسد بعض المظاهر السلبية، كالفقر، والجوع، واليتم وغيرها، مما له صلة وثيقة بحياة الشاعر، غير أنه في تعرضه لهذه المظاهر بدا قلقا يعاني من فقدان شيء أكبر من أن يقرن بلقمة عيش، انه قلق أقرب الى معاناة القلق الوجودية، يترقب من خلاله المجهول، فيواجه أشد قضاياه وقعا على النفس أعني (الموت)، بثقة تقترب من اللامبالاة في بعض الأحيان.

---

(1) يراجع: عبد الواحد لؤلؤة، "قضية الشعر الحر في العربية"، شعر، ع43، 1969.

.. وهذا المجهول الذي يقع مضجعه ، هو عالم انساني جديد ، تنعدم فيه مظاهر الجدب ، والقحط المادي والمعنوي ، وهو نوع من الخلاص الذي لا يمكن أن يكون الا بدء لا استئنافا ، ومن هنا نرى اهتمامه بأسطورة طائر الفينيق الذي يحرق ، ويخلق بدء من رماده ، كما شكل اشارات الى النار كعنصر تحويلي ، وابادي في الوقت نفسه .

ومما لاشك فيه أن أدونيس يجسد مبادئ الحزب القومي السوري - الذي هو من أعضائه - في هذين الديوانين بالذات ، وأن العالم الذي يعاني حتى القلق من أجل خلقه هو مشروع سوريا الكبرى التي تضم سوريا ، والعراق ، ولبنان ، وتلك حركة معادية للعروبة والاسلام معاداة عنيفة ، بحيث كان " حزبا فاشيا في تنظيمه ، يؤمن ايمانا حديديا بالزعيم الواحد ، وبالتنظيم العسكري السري ، وبالعمل على احداث انقلابات دموية في المنطقة العربية من أجل تحقيق أهدافه " (1)

---

(1) رجاء النقاش، أصوات غاضبة في الادب والنقد ، ط1 (منشورات دار الآداب ، 1970) : 27.
يذكر أكثر من مرجع أن هذا الحزب كان على اتصالات من ناحية التمويل والتوجيه بالسلطات الاستعمارية الأجنبية ، والهدف من قيامه أن يكون عنصرا من عناصر تمزيق الأمة العربية وأن يكون عائقا في تطوير مادي أو فكري نحو الوحدة العربية . وقد تجسدت مبادئه فنيا في تجمع شعر الذي قام رفيق خوري بتحقيق علمي عن نشأته فقال : إن البير اديب وجوزيف نجم وحسن مروة ومحمد دكروب قد أشاروا باستغراب الى مصادر الأموال . وأكثر من مرة كتب أنسي الحاج في جريدة النهار يقول : نحن نحن خونة . نحن نتعامل مع الاستعمار . نحن نقبض فماذا تريدون ؟ . . . ونجاة أعلن شارل مالك أنه يحب الشعر العربي وأنه يتمنى الازدهار لهذا الشعر . وجمع في بيته عددا كبيرا من الشعراء . . وظهرت المجلة . . ويذكر يوسف الخال ذاق مرارة الافلاس فذهب الى امريكا ولم تطل غيبته وعاد . وحضر الاجتماع عند شارل مالك واشترى مطبعة وأصدر المجلة . . : يراجع رجاء النقاش م.س ص : 27 . والمقال الهام في الآداب بعنوان "فلسفة الارتزاق" . ع4 . 1961 ، محور النشاط الثقافي في الوطن العربي ؛

فلا غرو أن جسّد أدونيس أهداف هذا الحزب بمهارة وحذر شديد وبراعة فنية تستدعي الرّمز والتلميح دون التصريح والمباشرة، مستخلصا في ذلك جوهر التجارب والمواقف.

وديوانه "قالت الأرض"، الذي أهداه الى أنطوان سعادة، كما يذكر رجاء النقاش، والذي ضم فيما بعد الى ديوانه الأول، يعبّر عن دعوة الحزب، وحلمه في اعادة خارطة سوريا الكبرى الفنيقية اذ يقول:

" هابلادي، كأن بغداد صارت — من ذرى الشام، أوغدت لبنانا
نحن شئنا الدنيا جمالا وحقا — وخلقنا للعالم الانسانا
من رأى الشمس تستفيق على البعث — وتشتاقه مدى وضياء؟
من رآها تكت ظمأى على أرض — بلادي؛ صخرا وظلا وماء؟
آن يا شمس أن تغرّب في الأرض — وتلقي عن صدرها الأعباء
عرفتنا مراكبا تقهر الموج — وفأسا خلاقة خضراء
ورأتنا نسير فيها أساطير — وتحيا في قلبنا أنبياء" (1)

يعطي الشاعر هنا، اضافة الى البعد السياسي الذي يتجلى في البيت الأول، بعدا تاريخيا، يؤكد انتماء الشاعر الرّوحي الى هذا الوطن الذكرى والحلم. انّه وطن الحضارة التي قامت بفينيقيا، موطن الدّيانات والوحي.

وتستحوذ ذكريات الاعتزاز على جزء كبير من قصائد ديوان "قصائد أولى"، وكأنه يبرر دعوته الى ذلك الوطن، وكل هذه الذكريات تتنفس في مناخ الحضارة الفينيقية القديمة، وهو يستعمل كلمة "وطن" أو "بلاد" للتعبير عن العلاقة العاطفية التي تربطه بتلك الحضارة، فيقول في قصيدة بعنوان أرض بلادي:

(1) الديوان م 1: 185، 106.

" أرض بـــلا دي قصـة لـم تـزل
تقلّـب كـفّ الكـون أوراقهـا
تحو لها الشمـس ، فان أغلقـت
آفاقهـا ، تفتـح آفاقهـا " (1)

انّـه يحاول أن يصبـغ على حلمـه ، عالمـا أسطـوريا ، يحـدّده عبر صلـة وطنـه (سوريا الكبـرى) بأساطير الخصـب والنمـاء ، لذلك تتجلـى رؤيتـه في أغلـب القصـائـد ،في شكـل طقسـي يبـدو الحلم ضيعـة يصلـي لها ، ويتحدّ بالطبيعـة فيها ، و يحلّ فيها أحيانـا الى حـدّ جعلها تستصـرخ الخـلاص، كما ظهر في " مقطوعـة "صلاة للضيعـة " :

" ضيعتنـا ، ففي دمعهـا
يغتسـل المحـل
وتلها الأجـرد والسّهـل ،
ضيعتنا تبكـي بلا جفـن
مصـدورة اللّحـن تقول هدّمت فمن يبني ؟ " (2)

ان هذا الشكل الذي أعطاه للوطن الموعود ، يعبّرعن مأساة الشاعر، في معاناته من أجل خلقه من جديد ، وتبدو العلاقة بينهما مقدسـة ، يضحّي من أجله ، بـل يتمنى أن تعم الثـورة كلّ الدّروب ليولـد هذا الوطـن، الذي يمتـزج بشتى أنواع الحركـة ، والتجرد الذي ينتـزع الشاعر عناصره من أسطورة الخصـب ، حيث يقول في قصيـدة الفـراغ :

" ألا ثـورة في الصميـم
تشيد لنا بيتنا وتجري معاصرها زيتنا
وتملأ بالحاصدين الحقولا

(1) الديوان م 1 : 57
(2) م ن : 11 .

وتملأ بالزارعين السهولا
وتملأ بالخلق ،بالثورة العقولا ؟
ألا ثورة في الصميم تنشئنا من جديد " (1)

وبهذه الرّغبة الملّحة في التغير ، وضرورة بناء الوطن الموعود ، الذي هو في وعيه ، ولا وعيه حلما يعاني شتى أصناف العذاب لتجسيده ، يصبح هذا الوطن في ترتيلة البعث " مدينة ، وطنا مخلصا مثل الفينيق ، وفي هذه القصيدة يتجلّى رمز " الفينيق " واضحا حيث ينسو على التضرع والصّلاة له ، ترتيلة من أجل بعث "فينيقيا " التي يصرّح بأنها الحلم الذي يحتضن اللّهيب من أجله . إنّه يقول :

أحلم أن في يدي جمرة
آتية على جناح طائر
من أفق مغامر
أشم فيها لهبا هياكليا
ربما لصورفيها سمة لامرأة
يقال صارشعرها سفينة ،
أحلم أن شفتي جمرة
قرطاجة العصور : كل حجر شرارة
والطفل فيها حطب ـ ذبيحة المصير
أحلم أن رئتي جمرة
يخطفني نحورها يطير بي لموطن
أعرفه أجهله
لبعلبك مذبح ،

---

(1) م 1 : 234

وقد عبّر عنهما من خلال قصة الطوفان ، والاحتراق ، وهما تقترنان بفلسفة التحول في الفكر الفلسفي ، ابتداء من هيراقليط، الى هيجل مرورا بالفكر الباطني الاسلامي ، حيث الجواهر ثابتة ، والأعراض متغيرة ، والماء والنار عنصران مهمان في ذلك التحول . ومن أجل ذلك كان مهيار يتحرك أبدا بين التشكيل والتّدمير في عمليتي نقض وبناء دائمتين ، جامعا البدايات والنهايات ، محاقرا بذلك حلم الانسان منذ القديم في الامساك بالأطراف" (1) ومعنى ذلك كله أنه ينادي بتغير مطلق ، وليكن الطوفان والاحتراق مما سبيلا الى ذلك ، لذلك نراه ـ وفي كل شخصية يدخلها في نسيج مهيار يحدث علاقة نارية بينهما أو علاقة طوفانية ،كما تجلى في قصيدة " مدينة الأنصار" .

ويضحى هذان العنصران رمزين للخلاص، فالنار تخلّص وتطهر، والماء يميت ويحيي ، وهذا استنادا الى طبيعة الدلالة المزدوجة التي يحملها كل من هذين العنصرين ، فيقول في قصيدة " نوح الجديد " :

" لو رجع الزمان من أول
وغمرت وجه الحياة المياه
وارتجت الأرض وخفّ الاله
ورحت في فلكي ،
أزيح الحصى والطين عن محاجر الميتين
أفتح للطوفان أعماقهم
...
موعدنا موت وشطآننا يأس الفناء ، رضينا به
بحرا جليديا حديد المياه

---

(1) خالدة سعيد ، حركة الابداع : 123 .

نعبره نمضي الى منتهاه ،
نمضي ولا نصغي لذاك الاله
تقنا الى ربّ جديد سواه " (1)

ربما تجسد هذه المقطوعة طموح أدونيس في التحكم بمصير الآخرين ، ومن طبيعة هذه الرؤية ، أن تفرض على أدونيس استدعاء رمز نوح انطلاقا من فكرة استمرار الحياة ، من خلال الموت والتعرض للطوفان ، الذي يبدو عنده - رغم قوة تأثيره - ضعيفا أمام قوة ارادة التخطي والتجاوز " تمضي ولاتصغي لذاك الاله " . وهكذا جاء الطوفان والاحتراق - على الرغم مما يثيرانه من حركة موات فولادة - متآزرين مع نسغ الرفض الذي يصوغ التجربة المهيارية ، لأنه برفضه هذا ، يتجاوز كلّ شيء ، حتى لحظة الوقوف عند الجديد - انه أفق نفسه ، يحاول أن يبني مدينة فاضلة هي أقرب الى الحلم الميتافيزيقي ، في وقت كانت فيه القومية العربية تجسّد هذا الحلم عند السياب والحاوي ، وعبد الصبور بوساطة رموز البعث والخلاص .

أمّا في كتاب التحولات و الهجرة ، فاننا نرى هم الخلق يكتسي من جديد طابع التجريد ، لتوثق صلته بالفكر الباطني ، في جدل الباطن والظاهر ، . فعلى الرّغم من انطلاقة في قصيدة " الصقر " بكل فصولها ، من حيث تاريخي معروف في انتقال الخلافة الأموية ، ومايوحيه هذا الاسقاط لكلمة " الصقر " ذاتها على شخصية " جمال عبد الناصر " ، الذي يبدو أنه كان معجبا به ، فان دخول مهيار ، والمسيح والفينيق ، وغيرها من الرّموز في نسج " الصقر " - الى جانب اعتماده على فلسفة التحول والفكر الباطني - جعل القصائد تبتعد عن العالم الواقعي

(1) الديوان م 1 : 499 ، 500 .

السياسي والاجتماعي لتلك الفترة . فكل التحولات في أشعار هذا الديوان تحدث في الأشياء :

وسمعت الغصون
وهي تتلو قوانينها ، فخشعت
ولبست الطبيعة (1)

وهذا كلّه كما يرى أحد النقاد ، نتاج " مزيج من التحول والامامية والافلاطونية القديمة والحديثة " (2) ، وربما يظهر ذلك أكثر في قصيدة "شجرة النهار والليل " ، حيث يقول :

" قبل أن يأتي النهار ، أجيء ،
قبل أن يتساءل عن شمسه ، أضيء ،
وتجيء الاشجار ، الحضة خلفي ،
وتمشي في ظلّي الاكمام
ثم تبنى في وجهي الأوهام
جزرا وقلاعا من الصمت يجهل
أبوابها الكلام
ويضيء الليل الصديق ، وتنسى
نفسها في فراشي الأيام " (3)

اذ تبدو ذات الشاعر مركز الحركة في الوجود ، والعالم كلّه ينطوي فيه ، وهذا ما قاله الصوفيون ، والعرفانيون قبله . ويتحدث مثلهم عن المعراج ، فيلتقي أثناءه بشخصيات دينية كالخضر ، و "النفري " ، ونعثر في ثنايا تحولاته على الحلاج "و" السهروردي " و "الرّازي " و "الغزالي " . وغيرهم . كلّ هذا في جوّ صوفي باطني ، قد لا يهمنا التفصيل فيه الآن ، الا بقدر معرفتنا الرموز المستعملة ، وهي كثيرة كما عرفت في الفكر الصوفي ، بل ان الذي يهمنا هو ما مدى علاقة هذه الرّموز وغيرها من فلسفة التحول عنده ، بظروف تلك

(2) رفيق خنشه ، دراسات في الشعر الحديث : 44 .
(3) الديوان : م2 : 13 .
(1) م ن : 106 .

المرحلة ، وهل هي نتيجة لها أم أنها مجرد براهين على صحّة ماسيقوله في " الثابت والمتحول " .

لعل أهم ملاحظة نستخلصها ، هو أنه ـ على الرغم من محاولته ربط فلسفته هذه بالافكار التي فرضت سيادتها على الأرض العربية في تلك الفترة ـ فانه لم يستطع أن يجسد تلك المحاولة ، من حيث اقترانها بظروف اجتماعية أو سياسية معينة ، أكثر ممّا قرنها بالشعر الذي هو على حدّ قول " روني شار " ... كشف يظل دوما في حاجة الى الكشف " . ومن ناحية أخرى ، فانه على حدّ تعليق أحد الدّارسين ، أن يعطي شعره أي قدر من الموضوعية ، وذلك حين يضع ذاته في كفّة الميزان ، ويضع الحقيقة التاريخية لتلك الفترة في كفة أخرى ، فيختل توازن التجربة ولا يمسك نفسه في اطلاق الأحكام (1) ، وقد يصحّ لنا أن نعلل ماأسماه هذا الدّارس بالأحكام ، تأكيده على تنظيرات تجعل من الفكر والأدب الصوفيين مثالا لما سمّاه بـ " المتحول " مقابل الفكر والأدب الاتباعي الذي يجعل من أهم ميزاته : القابلية ، والسّلفية ، والوصف . (2)

ومن هنا يبدو حظ الواقع في شعره هذا ضئيلا ، ذلك أنه لايتطرق اليه الاّ في اطار المشكلة " الأنطولوجية " . والقضايا التي أثارها ، تبدو مجردة منفصلة عن الأرض . ترى هل معنى ذلك ، أن الشاعر رأى أن الظروف العربية خلال مرحلة الخمسينات ، وبداية الستينيات تشابه مع الظروف التي أفرزت الفكر الصوفي ؟ ، أم أنه وقع على مستوى الصياغة في فخ " أبي تمام " ، الذي يعتقد أدونيس أنه رأس المجدّدين في الشعر العربي ـ على الرغم من أن أبا تمام نفسه ، يرجع استعاراته الى البيان القرآني ، وهي محاكاة للأنموذج ورجوع الى الماضي ، كما أن الفكر والأدب الصوفيين أيضا ، لم يكونا منفصلين عن القرآن الكريم . وان انحياز أدونيس نفسه الى التصوف يعتبر محاكاة واجترارا ، لأن التحول لايعني أبدا ، أننا نكتب على منوال التحوليين .

---

(1) يراجع شوقي خميس " التيار الثوري في الشعر العربي الحديث " ، الآداب ع3 ـ 1966 : 183 .

(2) يراجع ، أدونيس ، الثابت والمتحول ، الأصول ، تأصيل الأصول .

في ختام هذا الفصل ،لعل مانستخلصه ، هو أن هذه المرحلة التي تجسّدت في شعر الروّاد ، ودفعتهم كلهم الى تسلق سلّم الخلاص على اختلاف سبلهم، ميزتها تغيرات كثيرة ، و ... الى معطيات من أهمها :

- التحول الثوري الذي تلوّن بألوان كثيرة ، أهمها :الاتجاه القومي الاشتراكي بشقيه الناصري والبعثي ، وحركات التحرر المختلفة .

- بروز الايديولوجيات ، والافكار ، والأحاسيس الجديدة المستوحاة من الأنموذج الغربي الذي دعا الى الاستجابة اليه أمران :

ا - انهيار الأنموذج القديم بمختلف مناحيه ، وكان أهمها تراجع الحسّ الجمالي التقليدي .

ب - طبيعة المرحلة لكونها بداية ، اذ أن كلّ بداية تستدعي تأطير محتواها ، فلا غرو أن يكون الغرب الحضاري جزءا من عملية تأسيس هذا الاطار.

فكان طبيعيا أن يعبّر الشعر عن استشراف واقع آخر،تجسّد في رؤية "الموت والانبعاث" واستصراخ رموز البعث والخلاص، مثل تموز ، المسيح ، الفنيق وغيرها .

غير أن هذه المرحلة من التحول الكامل الذي انعكس بشكل كبير على بنية القصيدة العربية بتوظيف الرّمز والأسطورة ، كانت تحمل داخل الحلم الذي جسّدته صدى لانكسار شامل ،ما لبث أن كشف عنه الشعر، هذا ما سنراه في الفصل التالي .

- الفصل الثاني -

مرحلة الانكسار الحلم

كانت مرحلة البحث عن رموز الخلاص ،نتاج رغبة ملحة في ضرورة تجاوز القيد الحضاري ،وهي مرحلة حوت الكثير من المشاريع ،والآفاق المختلفة. وداخل المشاريع ،حاول الشعراء صياغة تلك الآفاق مع كثير من التفاؤل الذي لم يخل من سذاجة . ولقد بدا التفاؤل لأصحابه في صورة نوع من الاعتداد بالذات بعد أن تم اكتشاف مواطن الجدب فيها . وخاصة في خضم تلك الانقلابات، والحركات التي سميت ثورات ،فتصوروا أن الأمة العربية استشرفت الخلاص، ولم يلتفتوا الى ما في ذلك الحلم الثوري من تناقضات ،وما في شعارات الحل " القومي الاشتراكي " من مثالية .

وقد تبنت مجلة " الآداب " التعبير عن ذلك الحلم ،في الوقت الذي كانت تهيئ فيه الجو الذي يحتضن انكساره ، وهو الاتجاه الوجودي . أما مجلة " شعر " ،التي تأسست بعد خمس سنوات من ظهور " الآداب " ،فقد كانت تجسد أخطر المحاولات التي أتت على ذلك الحلم من جانبين :

- أولهما : محاولتها صرف الشاعر العربي عن الاهتمام بمنجزات المرحلة ، وتحولاتها ،باسم نفي السياسة .

وثانيهما : تحويلها الفلسفة الوجودية ،الى تجربة شخصية ،وحصرها مبدأ الحرية الذي تدعو اليه ،في تلك التجربة المتجردة من كل علاقة خارجية ، الا من الرؤية الميتافيزيقيه الباهتة حتى أصبح الاغتراب الاطار الجوهري في علاقة الانسان بالعالم عندها .

ولم تمض سنوات قليلة ، حتى بدأ الانهيار في الواقع ،بأشكال مختلفة . فالمزيج القومي - الاشتراكي الثوري ،ومجتمع الكفاية والعدل والحرية لم يتحقق وقضية العرب الأولى " فلسطين " غابت بين نزعات التسلط والفردية ،والنظر الى الجماهير من أعلى . والشعوب العربية الكادحة ،أبتليت بعد أن أزيلت طبقة الاقطاع ورأس المال - بطبقة مستغلة جديدة ، لا تختلف عن سابقتها الا قليلا ، والوحدة التي بدت بشائرها عام (1958) بين مصر وسوريا ،فضّل الجميع أن لا

تتحقق نهائيا ،على أن يضحّي أحد منهم بقيادة الامّة ،أو قيادة حزب معـــين .
وغاب الأمل في وحدة وادي النيل ،والوحدة الثلاثية بين مصر،والعراق ،و سوريـــا سنة 1963 ،وطمست وحدة الهدف ،بعد الخيبة في وحدة الصف ،وفقد حـــتى التضامن بين الفئات الثورية الوحدوية ،ولم تبق الا الشتائم ، وتبادل الاتهامات(1)
وكان منطقيا جدا ،أن تنعكس الخلافات على كل شيء ،على الارض والانسان ،فتراجعا ، الى الهامش بعد هذا التراجع الخطير - وكان لابد لهذا الواقع السديمي ،أن يخلق واقعا شعريا ،مطابقا له وجد في التربة الوجودية المأوى والمواجهة ،التي اتخذت شكلا اغترابيا رافضا نحو المجهول الميتافيزيقي .

ولكي ننطلق مع الرائد الاول " السياب " ،الذي جسّد هذا الانكسار فـــي الوطن العراقي نقول:إن المهمة التي نضطلع بها في هذه السطور ،ليست محاكمة السياب لتناقض مواقفه وانتماءاته ،التي لم يكن يدرك أنها مشبوهة .بقدر ما هـــي محاولة كشف القليل من الكثير المتناقض الذي حملته المرحلة ،وحمله السيـــاب على استكراه في شعره . وكنا رأينا السياب يبارك تحولات العراق ،والامّة العربيـــة ، ويرافق نهضة الآداب الثورية لفترة معينة ،ليتّصل سنة 1957 "بمجلة شعـــر ، مثله في ذلك مثل معظم الشعراء الذين رأوا في اهتماماتها الأدبية غايتهم فـــي تجديد الأدب العربي ،وتحديثه لاغير(2).ورغم أن اهتمامه بالرموز الاسطوريـــة والدينية ،كتمور والمسيح ،بدأ في وقت سابق على تأسيس المجلة ،نتيجة تأثـــره بكتاب " الغصن الذهبي " "لفرايزر" ، وثقافته الغربية ،فان مجلة شعر قد أكّـــدت عنده ،وعند غيره من الشعراء الاهتمام بالرّموز الدينية ،والاسطورية ،حتى نجـــد قصيدته " المسيح بعد الصلب " ، تتصدر أحد أعداد مجلة" شعر " ،وهي تجســـد فكرة البطل المنقذ أو " المخلّص " ،الى حد جعله يستنزف معظم تفرعات قصة الصلب،

1) يراجع يوسف القرضاوي وقد نقل عددا هائلا من هذه الوثائق من كتاب وثائق النكسة في كتابه" الحلول المستوردة وكيف جنت على أمتنا (" قسنطينة مطبعة دار البعث) 1984
2) ذلك ما يراه مثلا الدكتور عبد الرحمن جيلي في تبريره نشر اشعاره مع غيره من الشعراء على صفحات مجلة شعر .

المشكله مشكلة كون تنسحب منه الحياة، أو هي " مشكلة الكائن الانساني الفرد في عالم يزداد تقولبا "،كما جاء في افتتاحية العدد الأول من مجلة شعر.(1).
لذلك ،زاد احساسه بـ يكور بقدر مازادت نقمته على بغداد ،وخاصة ، حين عمّ الموت كل شيء مثلما تجلى في " مدينة السندباد "

" الموت في الشوارع ،
والعقم في المزارع
وكل ما نحبه ،يموت
الماء قيدوه في البيوت
وألهث الجداولَ الجفافُ .
... وتجهش الشتاء في المجازر .
ويرقص اللهيب في البيادر ،
ويهلك المسيح قبل العازر .

اذ تبرز في هذه الابيات علاقة ذات مستويين : الأول يعبّر عن علاقة الانفصال ،أو الاغتراب بين الشاعر والمدينة ، والثاني ،هو علاقة الانفصال الزماني بين المدينة والمستقبل ، حيث الزمن المستقبلي هذا ،مرتبط بالموت العام. ورغم حقيقة الرؤية ،تبدو حركة التهويل هذه ،نابعة أساسا من رغبة السياب المنسحق في الالتحام بالأرض ، رمز الهوية الوجودية التي يبدو أنه يعاني من فقدها ،في الحاضر على أقل تقدير .

وقد أدى هذا الموقف الساخط على المدينة ،بالشاعر ، الى تركيزه على تصوير أنواع الخراب ،وقد وجد هذه المرة بعد أن استنزف رموز الخلاص والبعث ،في بعض نواحيها السلبية ،بعض ما يعينه ،في سخطه على رعب الحاضر ،سواء بالاستخدام الضدي لهذه الرموز ،كقوله " ويهلك المسيح قبل العازر " أم باستخدام

---

1) مقتطفات للشاعر الأمريكي أرشيبالد ماكليش" ،شعر ،ع 1 ،1957 : 3
2) الديوان ،م1 : 468 - 470 .

رموز أخرى كميهودا الاسخريوطي "، الذي وشى بالمسيح ،و"سربروس" كلب الحجيم الذي مزق سيقان عشتار ،كما عاد مرة أخرى ،الى رمزي قابيل وهابيل ،وغيرهما من الصور السلبية التي توهم انه ينفي فكرة البعث نهائيا . غير أن الشاعر، وان أصرّ على هذه المواقف وتوجه الى الماضي الذي هو جيكور" نتيجة شدّة وطأة القهر السياسي في بغداد ،فمن الممكن أن تعتبر جيكور رمزا للخلاص،ودعوة ضمنية للالتحام بالارض ،والوطن ، ومن ثمّ للتطلع الى مستقبل آخر أفضل.

بل اننا نراه في معظم قصائد تلك الفترة ،يلحّ على صورة الموت ،كمطعن تموز ،وهلاك المسيح ،وتمزيق سيقان عشتار "رفيقة الزهور والمياه والطيور"، حتى يعلن في النهاية ،أن :

"من دمائها ستخصب الحبوب
سينبت الاله ،فالشرائح الموزعة
تجمعت ،تلملمت ، سيولد الضياء
من رحيم ينز بالدماء."(1)

انه يعود الينا - بعدما أوهمنا أن كل شيء سائر الى عدم- بصورة الأمل المجسّدة في الحبوب التي توحي بالخصوبة ،والضياء الذي ينبثق من الدماء، وفي هذا اصرار لا شعوري على تغيير الوضع ، بالموت ،مادام أنه السبيل الوحيد لذلك . لكن خلف هذه الآمال المنتزعة عنوة من خوف الشاعر على المصير والمستقبل، كانت تختبئ ايحاءات اليأس التي تكرّرت في "مدينة السندباد" بقوله :

"نودّ لو ننام من جديد ،
نودّ لو نموت من جديد "(2)

فهل كان السياب يهيئ نفسه في هذه الفترة لموقف جديد ،سوف يتخذه أم هو "الشوق الى جيكور ،وبويب وسواهما من ملاعب الطفولة"(3) الذي هزّه؟.

---

1) الديوان م1 : 485 .
2) الديوان م1 : 464 .
3) رسالة الشاعر لأدونيس ، بتاريخ 18 - 12 - 1960 ،وفيها يعلن رجوعه الى جيكور نقلا عن احسان عباس : 301 .

يبدو الأمر بسيطا لو أردفنا هذا السؤال بموقف الشاعر من الالتزام ، في محاضرته التي ألقاها في مؤتمر روما ،في أكتوبر (1961) عن" الالتزام واللالتزام في الأدب العربي الحديث"، حيث يبرّر عودة الشعراء التمّوزيين الى الاهتمام بالمشاكل الذاتية ،والشخصية بخيبة أملهم ،ويرى ذلك في نفسه هو شخصيا ،وكأن الالتزام أتخمه فأصبح يتفلّت منه (1). أما اذا ربطنا قوله بموقفه الفكري فان هذا التبرير - رغم سذاجته - يبدو فيه كثير من الاعتراف بموقفه الموافق " لمجلة " شعر " ،المناهض للاتجاه السياسي القومي الاشتراكي العربي في ذلك الوقت ، فيبدو من خلاله أنه يريد أن يرضي " منظمة حرية الثقافة" التي عقد المؤتمر باسهامها ،وهي معروفة كأحد الوجوه الخطيرة لوكالة المخابرات الأمريكية ، حيث يذكر أحد الباحثين ،أنه بعد واحد وعشرين عاما من عقد المؤتمر ,تعترف الشاعرة سلمى الخضراء الجيوسي ،احدى المشاركات في ذلك المؤتمر ،بأن المنظمين لم يكونوا أمريكيين فقط ،بل من الصهاينة أيضا (2). وقريب من ذلك ،اعتراف السياب نفسه ليوسف الخال ،في احدى رسائله ،بأن الأفكار التي قدّمها في المؤتمر كانت تتفق مع أفكار منظمة حرية الثقافة من حيث نظرتها للالتزام (3).

غير أن السياب الشاعر ،لم يستطع أن يحقق ذلك الانتقال الفكري السياسي في شعره ،فمازالت حياة الشعب الذليل ،تتناهى الى سمعه : أنات وآلاما ،فهل يستطيع أن يتجاهلها بتلك البساطة ،ويكف عن الالتزام لسبب واه كالذي ذكره ؟

ذلك ما تكشف عنه قصيدة قالها في رومة خلال شهر أكتوبر الذي احتضن المؤتمر ،حيث يقول :

" من جوع صغارك يا وطني ،أشبعت الغرب وغربانه ..
صحراء من الدّم تعوي ،ترجف مقروره

---

1) أضواء : 124 ،نقلا عن احسان عباس : 344.
2) يراجع بحث محمد الأسعد "، بحثا عن الحداثة" الذي القاه في المؤتمر العام الخامس عشر للاتحاد العام للأدباء العرب ،ومهرجان الشعر السابع عشر - بغداد (17 - 23 . آذار ،1986) :25.
3) رسائل السياب : 106 نقلا عن محمد الاسعد :

ويبدو أن حالة الشاعر النفسية ،والجسمية لم تكن تلزمه باتخاذ أي موقف آخر غير موقف المحتاج الى ما يسد عنه عبء مصاريف العلاج ،ويدفع عنه وعن عائلته العوز المادي، وقد كان يتقاضى مبلغ أربعين دولارا لقاء مهمته مراسلا "لحوار"،"وهو مبلغ يكفيه ليعيش وعائلته"(1) بعد أن فصل عن العمل عدّة مرات ،مما جعله يستجدي القائم على منظمة حرية الثقافة المدعو " سيمون جارجي " ، بطريقة كهذه التي بعث بها في احدى رسائله له ،بعد أن أبلغه التكلّف بمصاريف العلاج ،حيث يقول : " أنا في انتظار بطاقة السفر بالطائرة التي ترسلونها ،ومصاريف الشهر الأول اذا تفضلتم ،انها فرصتي الوحيدة في الحياة فاما أن أعود من لندن معا فى أمشي كما يمشي بقية الناس ،واما الشقاء الذي لا بدّ أن يؤدي الى الانتحار فالموت خير من حياة الكسيح . . . أما زلتم عند وعدكم بتحمل تكاليف معالجتي في لندن ؟ نعم فليس من عادة المنظمة العالمية لحرية الثقافة أن تنكث بوعودها أو أن تسحب هباتها ."(2)

وماذا كنا ننتظر منه وهو يذوي ويموت ببطء رهيب ،أن ينزع الى كل ما يخفف عنه لحظات الآلام . ومن عادة المرض الطويل ،أن يفقده كل احساس بالمسؤولية ،لذلك ،رأيناه يعيش في الماضي بعدما قضى فترة في اعادة ذكرياته.

ومن غرائب المصادفات أن يواكب موت السياب البطيء فترة الانهيارات المتسارعة التي عملت فيها عوامل خارجية وداخلية. فيكون بذلك، مظهرا من مظاهر انكسار حلم الخمسينيات .

*   *   *

أما الشاعر صلاح عبد الصبور ،الذي بدأ حياته الأدبية واقعيا اشتراكيا دون أن يطغى على شعره الزخم الفكري لهذا الاتجاه ،فانه جسّد بعمق استجابة

---

1)رسالة السياب بتاريخ 11- 6 - 1963 ، ملحق كتاب السياب الرجل والشاعر ،منشورات أضواء : 135 ،نقلا عن احسان عباس : 355 .

2) رسالة غير مؤرخة ،ملحق السياب الرجل والشاعر: 132 نقلا عن احسان عباس: 151 .

الانسان العربي في مرحلة الخميسنيات وبداية الستينيات لأطروحات الفلسفة الوجودية التي سهلت له الانتقال بعد ذلك الى التصوف . ويذكر أنه تأثر بنيتشه وغيره من " فلاسفة الرؤى الذين تصطبغ فلسفتهم بالشعر ،ويغمسون قلمهم في دماء القلب "(1) كما يقول وهذا يعني أن ماهزّه في هذه الفلسفة - ونيتشه بالخصوص - هو الاهتمام بالانسان والكشف عن وحدته في هذا الوجود ،لكونه مركز جميع الأفعال ،والقيم التي رأينا عبد الصبور يعبّر على ضرورة حضورها في حياة الانسان ،ويشدد اللهجة على هذه النزعة بكثير من القلق ،والحزن الذي نستطيع أن نقول انهما عنصران أصيلان في تكوينه النفسي ؛ فلاغرو أن تكون حدّة الشعور النفسي التي "انقلبت به من الحزن الغامض الى التألم حتى بلغت حدّ "النزف " دفعته الى التساؤل عما يربطه بالعالم ،وما يربط العالم به ، ومن ثم لم يجد حين أخذ يقرأ الفلسفة الوجودية أنها غريبة عليه"(2).
ولعل في هذا القول ،كثيرا من الصحة اذا ما تعمّقنا في حديث عبد الصبور السابق عن الفلاسفة الذين " يغمسون قلمهم في دماء القلب " ،بمعنى أن الفلسفة الوجودية قد وجدت تجاوبا تلقائيا من عبد الصبور . ولعل عدم وضوح هذه الفلسفة جليّة في بداية تجربته الشعرية ،" كديوان الناس في بلادي ،وأقول لكم" راجع الى فعالية التيار الواقعي الاشتراكي الذي كان عبد الصبور ينتمي اليه . وقد مثلت مجلة "الثقافة الوطنية " ، التي تأسست سنة " 1953 " ،الوجه السافر لمحاربة هذه الفلسفة ، حيث لم تجد في الذين تبنوا هذه الرؤية وخاصة " الآداب " ، التي انهمكت في ترجمة الفكر والأدب الوجودي -" الا الفئة البرجوازية التي أرعبها التطور ،والتي أحست أنها سائرة نحو الموت ،أمام نهوض الفئات التقدمية الجديدة ،فأتبعت هذه الفلسفة لتجد فيها" العزاء" من جهة ،ولتنصب بتهاويلها الشباب المثقف حتى يبتعد عن العمل الاجتماعي ، عن

---

1) صلاح عبد الصبور، حياتي في الشعر ،الديوان: م2 : 69 .
2) شكري عياد فصول ع1 ،أكتوبر ، 1981 : 25 .

المعركة بين الفئات المتطورة والفئات المنهارة."(1) وعلى الرغم من أن دعوة "الآداب" نفسها ،للصيغة الوجودية لم تكن منفصلة عن معنى الالتزام أوالواقعية وان كانت مشدودة أكثر الى رأي سارتر في "الوجود - في العالم" بمعنى وجود الانسان في هذا العالم ،حيث "العالم معاشا ومنظورا اليه من خلال هذا الوجود الانساني الذي يلقي الواقع كما هو ،دون أي تعقيد ودون أي تزييف ،ودون أي مبدأ سابق انه الاخلاص الحي للهيمنة الواقعية الملهمة مهما كان طابعها."(2)

ان هذا الكلام نفسه ،يؤكد أن "الآداب" لم تتبنّ الوجودية توجّهها فكريا كما يقول أدونيس.(3) وعلى الرغم من ذلك فقد بدا هذا الاتجاه قويا ، ظهر تأثيره أكثر ابان مرحلة الانكسار والتراجع هذه . واذا كان الاتجاه القومي العربي ضم اليه معظم الشعراء ،خاصة في فترة التحولات والتفاؤلات الكبرى، فان اهتمامات عبد الصبور القومية تبدو ضئيلة ،اذا ما قورنت بأهتماماته العامة. وقد برز موقفه في الدفاع عن الانسان والقيم المنهارة بواسطة الكلمة حتى وهو يمجّد انطلاقة الثورة الناصرية في حرب السويس ،لم يكن يفعل ذلك الا من خلال ثورة "الكلمة" ومواعظ السيد المسيح ، حتى يبلغ منتهى معاناة السرّ في هذا الوجود . وكان الموت والحزن طابعي الوجود الذي يجعل منه عبد الصبور" مصدر اعطاء المعنى للعالم والحرية ،ولو كانت هذه الحرية لاطائل تحتها في النهاية"(4) وهنا يكمن النسخ الوجودي بمعناه الحضاري لمعاناة عبد الصبور ،التي هي معاناة العربي بعامة .

---

1) الثقافة الوطنية ردا على الآداب . ع 11 السنة 4 ، 1955. نقلا عن محمد جمال باروت طف المقدمات الايديولوجية لمشروع الحداثة الشعرية: 129.
2) محمد الأسعد ،"بحثا عن الحداثة :" 21 .
3) راجع حوار الحرية مع أدونيس ،ع 113 . (1188) أبريل 85: 48.
4) مطاع صفدي ،"مسؤولية المعاناة في الشعر الحضاري"، الآداب : 179 .

غير أن الامنيات التي ولدت في خضم المعاناة ،أوصلت عبد الصبور الى السدّ ،وأدت به الى حالة من التأزم الوجودي ، وهو ما جسده ديوانه "أحلام الفارس القديم" حيث بدأت مظاهر التنافر ،والتضاد ،بينه وبين الواقع المأساوي تبرز في قصائده ،واختفى الاسلوب الوعظي الذي عرفناه في ديوان "أقول لكم" ليفسح المجال الى نمط من التفكير المأساوي في المعنى الانساني للحياة ، مثلما تجلّى في قصيدة "أغنية الى الله" التي منها قوله :

"لينتشر فتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب
ولنتغرّب في قفار الصمر والسّهوب
ولننكسر في كل يوم مرتين
فمرة حين نقابل الضياء
ومرة حين تدوب الشمس مرتين (1)

ان حالة الاغتراب التي ترسمها هذه القطعة ،والتي ترتوي من مأساة الشاعر الخاصة ،تقدم لنا فهما عميقا لصيغة الحياة في المجتمع العربي الحديث ، والانسان العربي الذي بلغت نقمة الوجود عليه مبلغا قاهرا .

ويبدو والحزن في هذا الديوان ،همّا ذاتيا وفلسفيا لا يكاد ينفصل عن مفهوم وحدة الانسان في هذا الكون في الاتجاه الوجودي ،ويزيد في الوقت ذاته من حدّة الغربة عند الشاعر ،فيقول في احدى قصائده :

"لقد بلوت الحزن حين يزحم الهواء كالدخان
فيوقظ الحنين ،هل نرى صحابنا المسافرين
أحبابنا المهاجرين
وهل يعود يوما الذي مضى رحلة الزمان ؟
ثم بلوت الحزن حين يلتوي كأفعـــوان
فيعصر الفؤاد ثم يخنقه
وبعد لحظة من الاسار يعتقه

---

1) الديوان ، م1 : 204 .

... لكن هذا الحزن مسخ غامض مستوحش غريب
فقل له يارب ان يفارق الديار
لانني أريد أن أعيش في النهار." (1)

لقد امتزجت أنواع الحزن هنا ،بغياب الاحبة ،والايام معا ،لذا ،فهو يقدم لنا أشكال الحزن ليعمّق احساسنا باغترابه وعدم انسجامه مع الواقع،وفقدان دوره فيه ،وخاصة ،خلال المرحلة التي كتب فيها هذا الديوان (59 - 61) . وقد حقق عبد الصبور فيه ،اقترابا من قضايا الانسان ،التي عبّرعنها بشكل أسيان في ظل غياب قيم، كالحرية ، والعدالة ، والصدق . ولهذه الفضائل معناهـا الوجودي عند الشاعر فالصدق مثلا " معناه أن يدرك الانسان وجوده ويعيه ،وأن يعرف مكانه من الحياة وأن يتحمّل دوره وعبء وجوده في الحياة رغم ما قد يكون من قسوته وثقله" (2)

والحق أن هذا المفهوم للإنفصال وان كان ذا نزعة وجودية ،فانه ظهر مع مرحلة انكسار الحلم كظاهرة عامة عند كل الشعراء تقريبا ،وكمحاولة لضرورة اعادة النّظر في كل شيء وخاصة الانسان . وعبد الصبور ،كان أكثرهم الحاحـا على هذه الرغبة انطلاقا من هدفه الذي هو " شهوة اصلاح العالم". ولذلك نجده عندما تجافت ذاته مع منطق الواقع ،باهتزار نظامه ،قد مزّقه احساس بالوحدة والغربة والضياع ،رغم أن هذا الاحساس كان في ديوانيه السابقين الخيط الخفي الذي ينتظم شعره ، الآ أنه في ديوان " احلام الفارس القديم " اكتسب أبعادا أكثر عمقا ،وتلبّس الرؤية الوجودية ،تلبسا مطلقا . حيث يقول في " أغنية الى الله ."

" الله يا وحدتي المغلقة الأبواب
الله لو منحتني الصفاء
الله لو جلست في ظلالك الوارفة اللقاء

1) عبد الصبور ،الديوان : م1 : 207 - 208 .
2) عبد الصبور ،حياتي في الشعر : م3 : 162 .

أجدل حبل الخوف والسأم
طول نهاري
أشنق فيه العالم الذي تركته وراجداي
ثم أنام غارقا ، فلا يغوص لي ...
حلم ... "(1)

انه يخلق لذاته عالما من الوحدة مفصولا عن الزمان والمكان ،أي خارج المجتمع. فهي وحدة " تتحوّل الى عالم مواز لهذا العالم ، هي وحدة (مغلقة الابواب)، وهي عالم يفصله عن عالم الآخرين ". (2) ، ولأن الشاعر فقد فروسيته ،ولم تبق له الا الأحلام التي ضاعت قبل أن تتحقق . فقد كان طبيعيا أن يكون ضجره الذي ولّد فيه الاحساس بالغربة ،والوحدة ،والضياع ،هو ضجر الانسان العربي من الانكسار والتأزم ،وفقدان الوجهة في هذا الواقع . وتعتبر قصيدة "أغنية لليل " من أكثر القصائد تجسيدا لاحساس الشاعر بالاغتراب والوحدة ." وعدم قدرته على أن يكون الفارس المرتقب "(3) فيقول في نهايتها :

" لا يعرف الليل سوى من فقد النهار "
هذا شعارنا
لا تبكنا يا أيها المستمع السعيد
فنحن مزهوون بانهزامنا ."(4)

انه يعكس في هذه المقطوعة ،الشعور بالعجز ، وفقدان القدرة على الخلاص لكونه يعيش حالة ضياع في مجتمع يعاني سوء توزيع الانسانية (5) . وخلق شعورا بالقهر والضعف عند الأغلبية من أبناء المجتمع الواحد .

وتعتبر المدينة في هذا الديوان الجسد الذي يحمل رماد الاحتراق السياسي ،

---

1) الديوان . م1 : 205 .
2) عبد الله المشي ،الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور : 139.
3) صبري حافظ ـ استشراق الشعر : 100 .
4) الديوان . م1 : 203 .
5) يراجع عبد الصبور ،حياتي في الشعر . م3 :

والاجتماعي ،حتى يؤلف خوفه منها ،ورفضها له ،جزءاً من تأزمه الوجودي الذي يجعله يغوص في لجم الاغتراب ،وفي هذا يقول :

" لما رأينا الشمس في مفارق الطرق
مدّت ذراعيها الجميلتين
مدّت ذراعيها المخيفتين
ونقرت أصابع المدينة المدبّبة
على زجاج عشنا ،كأنها تدفعنا
نذهب ،أين ؟ (1)

اذ يضع الشاعر في هذه الأبيات ،صورتين لعدم الانسجام مع واقع المدينة ، احداهما تنبع من ذات الشاعر في علاقته التي يوحي بها تخوفه منها ،والثانية هي صورة المدينة وهي تطرد الشاعر بقسوة . غير أن كلتا الصورتين تنتهيان عند علاقة الانسان بالوطن الأم الذي يحَبّ على الرغم من كل الآلام .

وعبد الصبور يرى أن عدم الانسجام مع الواقع،هو من طبيعة الفلاسفة والأنبياء والشعراء ،"لأن كلا منهم يرى النقص فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه ويستشهد بقول نيتشه " ليس هناك فنان يستطيع أن يحتمل الواقع،لأنّ من طبيعة الفنان أن يضيق ذرعا بالعالم (2)

ولعلها الفكرة التي جسّدت علاقة الشاعر بالواقع ،وما أفرزته من احساس بالاغتراب ،والحزن ،والضجر الكئيب ،وهي سيمات الفلسفة الوجودية التي قادته الى التصوف ،لما بين الفلسفتين من تماثل ،أهمّه تجاوز حقائق الأشياء الواقعية والشعور الكامل بالتحرّر من القيود ،بالانسحاب الى واقع آخر مثالي لمواجهة الحياة الواقعة (3) وهي طريقة للخلاص بدأت في الظهور عند الصبور ابتداء من ديوان

1) الديوان ، م1 : 214 - 215 .
2) عبد الصبور ،حياتي في الشعر ، م3 : 135 - 138 .
3) يراجع محمد مصطفى هدارة ،" النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث" فصول م1، ع4 ، 1981 :

"أحلام الفارس القديم" ، ففي قصيدة " مذكرات بشر الحافي " ،يبرز الشاعر توجهه الصوفي اطارا جديدا ،يعبر به عن رؤيته ،ويؤكد المعنى الاسيان للحياة في الآن نفسه ،والقصيدة تجسّد واقع الجذب واللاّ انسانية ، فيقول :

" حين فقدنا الرضا
بما يريد القضاء
لم تنزل الامطار
لم تورق الاشجار
لم تلمع الاثمار
حين فقدنا الرضا
... حين فقدنا جوهر اليقين
تشوهت أجنه الحبالى في البطون
الشعر ينمو في مغاور العيون
والذقن معقود على الجبين
جيل من الشياطين جيل من الشياطين "(1)

فقد تخطّى الشاعر هنا عدم الانسجام مع الواقع ،ليوقفنا عند السّبب الذي أدى اليه ،وهو فقدان الرضا بالواقع ،والايمان التلقائي الذي من شأنه أن يمكّن الانسان من أن يتّخذ موقفا ايجابيا ازاء " الجدب ،ويدفعه الى المستقبل . غير أنه لا يخضع لعدم الانسجام ذلك ،بل انه ينتشل فكره وحواسه منه ، ويقف أمامه موقف اللاّمبالي وكأنه حل للتأثير السلبي أو نوع من المواجهة الصامتة . فيقول في القصيدة نفسها ،وكأنه يقاوم جدب الواقع بالحرص على التوقّف والصمت:

" احرص ألاّ تسمع
احرص ألاّ تنظر
احرص ألاّ تلمس
احرص ألاّ تتكلم
قف ! ...

1) الديوان . م1 : 263 - 264 .

وتعلق في حبل الصمت المبرم" (1)

فعلى الرغم من أن موقف الشاعر هنا يبدو سلبيا ،فانه يرتكز في هدفه على تجاوز الواقع لادراك عالم المثال ،وهو حل يستند الى التصوف والى احدى خاصياته المهمة ، وهي حال "كتمان الصوفي" حينما بلغ مرحلة من الكشف بعد أن يتجاوز كل شيء .

وحين تبلغ الذات مرحلة الاختناق في الواقع ،تحاول التخلّي لا عن الواقع فحسب ،بل عن نفسها ، لتستغرق في التنعّم بمااستشرفته من سعادة روحية ، كما يستغرق الصوفي في التمتع بمعاينة الله . ولعل هذا ما نجده عند عبد الصبور في صيغة الخروج من الأنا القديم ،مثلما عبرّت عنه قصيدة الخروج حيث يقول :

" فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
فليس من يظلهني سوى "أنا" القديم". (2)

فقتل النفس الثقيلة هنا ،ومحاولة تجاوز الأنا القديم ،تعبير عمّا يسمى عند الصوفية باللانهائية ،حيث يحسّ الصوفي بالعالم وهو يتحرك بلانهاية ، ليس فيه حواجز وحدود ،تقف في وجه ما يتجلّى وينكشف له ،من عالم عبرّعنه "بالمدينة المنيرة" "مدينة الحق والرؤى" ،لأنه فيه فقط يستطيع أن يتنفس بملء ارادته ،وحريته التي تعرفها الرسالة القشيرية بأن "لا يكون العبد (الانسان) تحت رق المخلوقات ،ولا يجرى عليه سلطان المكوّنات ." (3)
وأحيانا تبلغ المأساة قمتها ،فيتراءى له الموت طريقا للخلاص . ذلك الموت الذي ثبتته تجارب الأمة العربية ،ومناخ التخلف والانهيار المتمدّد ، وهو ما عبّرت عنه قصيدة " مذكرات بشر الحافي " - بعدما عجز بشر عن ايجاد جسر للانسجام مع ذلك المناخ الموبوء . فيقول :

---

1) الديوان . م1 : 264 - 265 .
2) م ن : 235 - 236 .
3) نقلا عن أدونيس ، مقدمة للشعر العربي ط3 ، دار العودة بيروت 1979) : 132

"تعالى الله هذا الكون موبوء ولا برء
ولو ينصفنا الرحمان عجّل نحونا بالموت
تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شيء
فأين الموت ،أين الموت ،أين الموت ؟"(1)

فمفهوم الموت هنا ،قد لا يمت بصلة الى ما هو متعارف عليه ،من أنه نهاية الاكتشاف والمعرفة . وانما يعني الحياة ،وبداية معرفة من نوع آخر، لا تتم الّا به ، وبشر حين يطلق صرخة الخلاص هذه "أين الموت ؟ ،انما ، يوحي الى حالة السقوط الانساني في الزمان والمكان ، مادام العالم قد تحول الى جيفة ينبغي أن تموت . وفي الموت شيء من العودة الى الأصل . وكأني به يضع ،، قاعدة لاستئصال الحياة بعد ما أعلن العجز عن استئصال ما تسلب الحياة . ويتأمل الشاعر الطريق المريع لواقع الانسان ،فيرى الجميع وقد أصبحوا " مثل الطين بقاع البئر
لا يملك الا أن يتأمل صفحة وجهه ."(2)

ويصحو على ما سماه "بالزمن الجريح " ليسقط فيما سماه احسان عباس" بالغيبوبة الحلمية " ،وهي حالة تتجاوز الحدود الطبيعية للحلم ،ولا تتحول الى ممارسة . وانما تخلق عالما آخر ،مثلما يتجلى في قصيدة " مذكرات رجل مجهول " حيث يقول :

"أصحو أحيانا لاأدري لي اسما
أو وطنا أو أهلا
أتمهّل في باب الحجرة حتّى يدركني وجداني
فيثيب اليّ بداهة عرفاني". (3) .

---

1) الديوان . م1 : 267 .
2) م . ن : 292 .
3) م . ن : 294 .

اذ تحمل هذه الابيات نفسا صوفيا ،يبتعد فيه الشاعر عن كل ما يحدّه من جسم ومكان ،وزمان ،ليتتعد بالصحو على الغيبوبة في عالم المطلق الذي يجسّده في الوجدان والعرفان .

والملاحظ في هذا الديوان ،أن الشاعر يتحسّس ما أبقته أيام الانكسار، فلا يقع الّا على الرعب ،وتكرار الجدب الموحش ،وذلك هو محور قصائد هذا الديوان ، بحيث سيطرت رؤية الأسى واليأس من كل شيء ،فنراه يكثّف هذه الرؤية في نهاية قصيدة " يا نجمي - يا نجمي الاوحد " في قوله :

" ولأن الأيام مريضة
ولأن الليل الموحش يولد فيه الرعب
لن نجني حتى الحب "(1)

ومما لا شك فيه ،أن هذا الحسّ المأساوي الذي بدأ يتضح منذ ديوان " أحلام الفارس القديم " ،هو الذي عمّق المواقف الدّرامية عنده ،فلجأ الى المسرح وآثر أقدم أشكاله المتمثل في شكل التراجيديا اليونانية ،بمعنى سقطة البطل " نتيجة لخطأ لم يرتكبه ،ولكنه في تركيبه ،وباعث الخطأ ،هو الغرور وعدم التوسط ."(2) وهذا ما حدث للحلاج ،حيث كانت سقطته هي بوحه بعلاقته مع الله .

غير أن مسرحية " مأساة الحلاج " تثير في مجملها - على الرغم مما قيل فيها - ثلاث قضايا مهمة هي :

علاقة التصوف بالمجتمع ،وعلاقة الفنان بالمجتمع ،وفكرة الخلاص بالكلمة .

فالنسبة الى القضية الاولى ،فالظاهر أن أحد الباحثين (3) لم يكن على وهم حين أكد أن تحول عبد الصبور الايديولوجي واهتماماته المتعدّدة ،لم تحل

---

1) الديوان ،م1 : 334 .
2) الديوان م3 : حياتي في الشعر : 217 .
3) أبو حاقة الالتزام في الشعر العربي ، هامش 585 .

دون ايمانه ووفائه لاتجاهه الأول ،الذي هو الاتجاه الماركسي . ولعل ذلك ما أكدته مسرحيته عن الحلاج ،فهو يعبّر فيها ايمانه بأن الصوفية كانت تعبيرا عن الاحتجاج على المجتمع الطبقي ،وكانت تمثّل الطبقة الفقيرة والمقهورة في المجتمع الاسلامي (1) ،ومن ثم فان المتصوفة كانوا يحاولون تغيير الأوضاع الاجتماعية ،ويعارضون الحكّام بذلك المظهر الديني .وذلك ما جسّده قول الحلاج عندما يسأله أبو عمرو :

"لم أرسلت اليهم برسائلك المسمومة ؟

فيقول الحلاج :

هذا ما حال بفكري عاينت الفقر يعربد في الطرقات
ويهدم روح الانسان فسألت النفس :
ماذا أصنع ؟
هل أدعو جميع الفقراء
أن يلقوا سيف النقمة
في أفئدة الظالمة ؟
... ماذا أصنع ؟
لا أملك الآ أن أتحدث
ولتنقل كلماتي الريح السوّاحة
فلعل فؤاد ظمآنا من أفئدة وجوه الأمة
يستعذب هذه الكلمات
فيخوض بها في الطرقات
يرعاه ان ولي الأمر
ويوفّق بين القدرة والفكره
ويزاوج بين الحكمة والفعل" (2)

---

1) يراجع كتاب محمد جمال باروت " الشعر يكتب اسمه . دراسة في القصيدة النثرية في سورية . (منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق 1981) : 36 .
والطيب تيزيني في كتابه مشروع رؤية جديده

2) الديوان م 2 . 585 - 586 - 587 .

يبدو الحلاج هنا ،ملتزما بقضية الفقراء ،تبعا للمفهوم الذي ذكرناه سابقا . وسواء أكان هذا الموقف من تأثير ما نسبيون عن الحلاج أم محاولة الشاعر اسقاط معتقده على شخص الحلاج ،فانها تتعارض الى حدّ ما مع الواقع التاريخي للتصوف والمتصوفة الذين كان انسحابهم من الحياة ردّ فعل على تجاوزات عديدة (1)

أما القضية الاخرى التي تثيرها المسرحية ،فهي دور "الفنان في المجتمع" وهو سؤال حاول أن يجيب عنه من خلال موقف الحلاج ،وكان عانى هو شخصيا خلفيته ،حين كان يجلس مع أصدقائه في "مقهى بحي الحسين يتحدثون عن الكتب ،والافكار ،وينفثون دخان السجاير في عذب الهي ، والشحاذون يطوفون حولهم في اعياء ميت يلقي أحدهم بالسلام ،فاذا نهروه ،مضى الى ركنه كسير النفس" (2)

ومن هنا ، أدرك الشاعر مدى الهوة التي تفصل بين فكر الفنان وحديثه ، وبين حديثه والواقع من حوله . فكتب هذه المسرحية لكي يبرز دوره كفنان في تغيير الواقع على المستوى الفني مادام أنه لا يستطيع أن يغير الواقع . ومن هنا ،جاء الالحاح على هذا الدور تعويضا لما لم يستطع أن يفعله هو شخصيا . ولعل في قول الحلاج التالي ما يعكس بعض آرائه حيث يقول :

"ليس الفقر هو الجوع الى المأكل والعري الى الكسوة
الفقر هو القهر
الفقر هو استخدام الفقر لاذلال الروح
الفقر هو استخدام الفقر لقتل الحبّ ،وزرع البغضاء" (3)

فجوهر القصد هنا ،هو ضرورة البحث عن الغاية في الحياة التي يحرمها الفقر من معناها - وفي اصرار عبد الصبور على سلاح الكلمة - القضية الثالثة في المسرحية - ما يجسّد ذلك . فقد رأينا الكلمة في المرحلة الاولى ،تشكل أبرز رموز الخلاص عند الشاعر ،وبقيت ايمانه العظيم النقي الذي لا تشوبه شائبة (4) . وبالكلمة

---

1) يراجع الصفحة ، الفصل الثاني من الباب الاول .
2) الديوان - حياتي في الشعر م3 : 154 .
3) الديوان . م2 : 587 .
4) عبد الصبور ،حياتي في الشعر م3 : 220 .

اختصرت حياة الحلاج . في هذه المرحلة من التأزم والانكسار .

أما في ديوانيه الاخيرين ،فيبدو أن الشاعر قد بلغ حدّا من التأزم لم يعد فيه الحب ،أو التصوف ،أو الموت وسيلة خلاص . ويتأكد التأزم في شكل ضياع أقرب الى العبث ؛ حيث يبتعد عن كل خلاص ،وتبلغ الغربة فيه درجة من التكثيف يبدو معها الشاعر كأنه أصبح يعيش خارج جميع الأطر ،وذلك ما يتجلّى في قصيدة " تأملات ليلية من ديوان " شجر الليل ،حيث يقول :

"أحس أني خائف
وأن شيئا في ضلوعي يرتجف
وأنني ،
سقطت ،
فيّ ،
كمن
وكأني قطعة صخر
تهتف بالأقدام
رديني في اكتاف الجبل الجرداء
أو في حضن الأغوار المهجورة
... ؛ وكأني كومة رمل
تهتف بالأيدي :
زدّيني فوق شطوط البحر ."(1)

فهو يبدو هنا ، كأنه يقوم برحلة تقترب من المعاناة الوجودية ،ويحاول أن يصل من خلالها الى كنه وجوده ،ويعبر عن توقه الى طعم الوجود الحقيقي ،بل انه في الأبيات الأخيرة ـ حين يتخيل نفسه قطعة صخر ،وكومة رمل تحاول الرجوع الى الأصل ،الذي سماه أحد الباحثين (2) "العودة الى الرحم"ـ

---

1) الديوان م3 : 450 - 451 .
2) يراجع عبد الله الحشي ، الحس المأساوي : 214 .

يبدو كما لو أنه يرغب في حذف كل المشاهد التي خلقت فيه معنى المأساة .

والملاحظ في هذا الديوان ،أن الشاعر يصرّ على الغوص عميقا في عالم غير مرتبط بحدود الزمان والمكان ،ويقترب اقترابا كليّا من معراج الصوفية ، مثلما تجلى ذلك في قصيدة " البحث عن وردة الصقيع " التي قدّم لها بقول "ابن عربي " و" لم أزل فيما نظمته في هذا الجزء على الايماء الى العبارات الالهية والتنازلات الروحية ، والمناسبات العلوية ، جريا على طريقتها المثلى" (1) وكأنه يشير الى الاطار الذي يشكل فيه قصيدته ، وهو الاطار الرمزي الذي نسج فيه المتصوفة مغامراتهم في الكشف والبحث عن المعرفة واليقين ،لكنه ، على الرغم من اعتماده على أسلوب الرحلة الصوفية ،فانه يظل مبتعدا عن الصوفية ، لا لشيء ،الا لتمكن عنصر القلق الوجودي وعدم طمأنينة البلوغ التي يتمتع بها الصوفي ،هذه الطمأنينة التي قد تكون ادراك اليقين عند البعض كما تعني عند البعض الآخر الهداية لأنها تبقى تجربة روحية ،يبلغ فيها الصوفي في كل محطة من محطات الذهاب ،أو الرحلة ،أو السفر درجة من المعرفة . وقد قال سيدنا ابراهيم في القرآن "اني ذاهب الى ربي سيهديني "(2) . أما عبد الصبور ،فقد جنت على رحلاته أول محطة التقط فيها أكبر قدر من سأم الوجود ؛ لذلك نجده في قصيدة " البحث عن ورده الصقيع "،بعد بحث متواصل وتعب، يصيبه العجز والسأم ،وتلحقه الخيبة فيعبّر عنها بقوله :

" ياوردة الصقيع
أيتها العاصفة المحكمة الاسار
حتى اذا طال انتظاري المرير
شربت كأس الخمر والدوار

---

1) الديوان ،م3 : 457 .
2) سورة . الصافات الآية 99 .

كأنني أقبل الدموع في خدود الكأس
قطرة ، فقطرة
كأنني ألتذّ باليأس والانكسار
وأورق اليقين ،
أن مستحيلا قاطعا كالسيف
لقاؤنا
الا لمسحة من طرف " (1)

ولم يبق الآ الانحسار في ضبابية الزمن واستحالة الحضور الفعلي في هذا الزمن .

وينكفيء الشاعر على ذاته في ديوانه الأخير " الابحار في الذاكرة " فيتجاوز الواقع المأساوي بعيدا الى خلق عالم الذاكرة ،وهو شكل من أشكال الهروب والانسحاب من طوق الانكسار في الواقع . وقد بلغت المخاطرة من أجل تجاوز ذلك الانكسار حدّ المواجهة بين الخالق والمخلوق ،وذلك لانعدام الانسجام بينهما . وتمثّل مرحلة قصوى لعجز الانسان عن اعادة الانسجام بينه وبين المجتمع . انها الغربة في الزمان والمكان وماورائهما ، أو أنها "المأساة المتمثلة في اغتراب الانسان عن نفسه وعن الله وعن الآخرين" (1) وأكثر القصائد المعبّرة عن هذه الحالة حوارية " الموت بينهما " التي بنيت على تحاور جدلي ،يكون صوت الانسان " الصوت الواهن " على شكل تحد ،أو احتجاج ، أو انكار ، ضد الصوت الالهي " الصوت العظيم " ، حيث يقول بعنوان" صوت عظيم" :

" والضحى
والليل اذا سجى ،
ما ودعك ربك ،وما قلى
وللآخرة خير لك من الأولى
ولسوف يعطيك ربك فترضى ".(2)

---

1) محمد بدوي "الابحار في الذاكرة وصورة شاعر كبير ، مجلة فصول ع1 1 اكتوبر81 : 104 .
2) ديوان الابحار في الذاكرة ،ط1 (دار الوطن العربي للنشر والتوزيع 1979) : 52 ، 53 .

فواضح أنه ينقل هذه الآيات من سورة " الضحى " ليجعلها بعد ذلك انطلاقة احتجاج العبد الذي قال متسائلا :

" أين ؟
أين عطائي يارب الكون
ها أنذا أتعثّر بين البابين
ها أنذا أسقط في العابين
قرّبت ،فأعطيت
حتى بلّلت الشفتين
بماء التسنيم ،
وأنبتّ الريحان على الكتفين
ثم منعت " (1)

اذ يبدو الشاعر في هذه الابيات ساقطا في منطقة سماها " العابين " لا يموت فيها ولا يحيا ،والعلاقة بينه وبين خالقه نديّة ينتصر فيها لأسلوب الاحتجاج والرفض الناتجين عن عجز الانسان ولا جدواه . وهذه الفكرة مرتبطة كما يبدو ،بظاهرة " نقد الفكر الديني " التي انتشرت ضمن ما يسمّى بقراءة التراث بعد هزيمة حزيران ،حيث أعيد النظر فيه بطرق خاصة متعدّدة أهمها النظرة التحقيرية له بحجّة الجوانب السّلبية فيه .

* * *

واذا كان عبد الصبور جسّد تجربة الانفصام بين الواقع والانسان العربي ، في شكل تأزمي بلغ به حدّ النزف المبثي ، فان الشاعر خليل حاوي قد حملنا مسؤولية اكتشافه ، انطلاقا من عمق تجربته الحضارية العربية . رغم أن وعيه الحضاري ولد في اطار المشروع القومي السياسي الذي قاده " أنطوان سعادة " ، غير أن الشاعر لم يستطع أن يهضم فكرة اندماج

---

1) ديوان الابحار في الذاكرة ،ط1 (دار الوطن العربي للنشر والتوزيع 1979) : 52 - 53 .

الهوية " السورية " بالغرب ، فضلا عن قطع صلتها بالحضارة العربية الاسلامية. وهكذا تتحول " سورية " التي هي خطاب الهوية في " نهر الرماد " الى ارتباط يتجاوز الخطاب الى الحلول في اطار الحضارة العربية ،ابتداء من انفصاله عن مجلة " شعر" قائدة المشروع فنيا . وقد رأينا النداء التموزي الذي كان على شكل صلاة انبعاث سوريا الكبرى ، يتحول الى جسر العبور من مستنقع الشرق الى الشرق الجديد الذي يتعارض مع شرق الركود ، والتخلف الحضاري ،ومع الغرب " الغول ". وبذلك تأسّس مشروع البعث العربي عند حاوي ،بوصفه نهضة حضارية نقيّة متحرّرة من كلّ قناع . وكان رمز السندباد العربي في " الناي والريح " قائد رؤيته في وقت كان العرب أطمعوا حتى الثمالة بشعارات ،كالحرية ،والعدل ،والوحدة ،والتقدم ،وغيرها . ولسنا نستبعد أن يكون السندباد رمزا "لعبد الناصر" .

غير أن رؤية الشاعر المتفائلة تنتهي الى خيبة مريره مع انفصام الوحدة بين سوريا ومصر" . وهكذا ، يخرج من " الناي والريح " منتشيا بالنصر، والانبعاث ، ليقع في ظلمة " الكهف " ـ القصيدة الأولى من ديوان " بيادر الجوع " ـ وفي هذه القصيدة الأولى يبذر الشاعر بذرة المأساة كلها ،انطلاقا من تجربته الفردية هو ،باعتباره مبدعا ،هي الخيبة حتى من الخلق ،وتلك أفجع صرخة في سمفونية خليل " بيادر الجوع " (1) وفي الحقيقة ،ان الشاعر يكاد ينفي ما فعله السندباد في " الرحلة الثامنة " ،ويثير قضية الزمن المتوقف، والعقم الذي يكبّل الوطن العربي من جديد ،ويترك الانسان العربي ككهف مهجور بغيّب التيه عنه كل حياة وحركه ،حيث يقول :

" وفي شفتي التوجع والصلاة ،
الغار يفضح كهفي المطويّ
في منفى الكهوف
وهل أصبح بمن يرجيّ المعجزات

---

1) مطاع صفدي " بيادر الجوع " عن المعاناة والمسؤولية " تأملات في شعر خليل حاوي " . الآداب ع 7 . 1965 : 9 .

الساحر الجبار كان هنا ومات ؟ . . .
هذي المقارب لا تدور ،
رباه كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد ،تستحيل الى عصور ا ؟ " (1)

اذ يوصلنا الشاعر في هذه الابيات ،الى حالة من اليأس الكامل من امكانية البعث ،في شكل طقسي يبدو كصلاة انسان ضيع هدفا عظيما ، هو مفتاح رؤيته الفنية ،ومرتكز تجربته الحضارية التي غدت فراغا في ذلك الجو الفراغ .وبسؤال الشاعر الاخير " كيف تجمد ،تستحيل الى عصور ؟ " تنتهي صدمة البداية من واقع يكذب الرؤية الانبعاثية ليدخل في قلب المعاناة وفقدان البراءة المجسدة في " جنية الشاطئ " القصيدة الثانية من الديوان . ويرى ذلك بديهيا في تعطيل مقولة البعث ،والحياة التي"انشقت الى مثالية غيبية ومادية متسقلة ،وتغورت الحيوية ، وخلع الوهم ظله المخدر على فجائع الواقع " (2). فلاعجب أن يبدأ قصيدته " لعازر 1962 " ،برغبة لعازر في العودة الى القبر ،مادام لم يبعث بعثا حقيقيا . واذا كانت القصيدة تعبر عن فجيعة حاوي لانفصام الوحدة بين" سوريا ومصر " ،فان تأكيده على البعث المشوه ،يعتبر اذانه للاساس الذي قامت عليه الوحدة ،والمنهج المطبق الذي يحمل في داخله سبل التفريق ،الامر الذي جعل زعماء الحكم يختلفون ،وان بدا لهم الهدف نفسه ظاهريا . اذ ان اتحادهم كان اتحاد حكام ،وأنظمة تحاول أن تقوم في وجه أي حركة مناهضة في الداخل ، وليس اتحاد شعوب . بل ان الشعوب ذاتها ،غابت في اضطهادات السلطة بين الاتهام والتخلف والتهميش . فكأن طبيعيا أن تفشل الوحدة ولو نجحت ،لكان ذلك هو العجب العجاب . وكأن حاوي يدين كل هذا في قصيدته ،وقد " تكشف له أن ما يدعى بالانبعاث لم يكن سوى تكرار لترسبات عصر الانحطاط وليست عودة الى الينابيع الحيوية في الفطرة الاصيلة" (3)

1) خليل ،الديوان : ط.دار العودة ،بيروت ، 1972 : 286 - 287 - 288 .
2) مقدمة قصيدة العازر : 312 .
3) رأي خليل حاوي ، من كتاب محي الدين صبحي مطارحات في فن القول : 67 .

فيقول في الجزء السابع متسائلا :

" ما جنون الدخنة الحمراء

في فجوة جرح لن يطيب

لجريح يتلاشى في سرير الموج

من خمر ولهيب

... عبثا ترشقه الأرض بصمت مأتمي

ويكبّ الصخر في عينيه

كابوس الليالي

نتف من صحف الأزياء

تتهدل على وجهه جريح لا يبالي

لا يبالي

بدم ينزف مجنونا سخيا ويرق

" تربة مصدوءة يصدأ فيها ويهان" (1)

انه يشعر هنا ، قضية البقاء في أرض كلها عقم وجدب ، مادام الشرّ لم ينته ،بل انه يدعو الى ضرورة اعادة النظر في طريقه ومحاولة خلق الحضارة بالموت الفعلي الذي تجسّده رغبة لعازر في تجاوز ما كان من قبل ،وما هو كائن فانه :

" لم يزل ما كان :

برق فوق رأسي يتلوى أفعوان

شارع تعبره الغول

وقطعان الكهوف المعتمه

مارد هشّم وجه الشمس

ترى زهوها عن جمجمه

عتمة تنزف من وهج النهار،

الجماهير التي يطحنها دولاب نار" (2)

---

1) الديوان : 330 - 331 - 332 .

2) الديوان : 317 - 318 .

انه تصوير حالة الموت ،والعقم ،والاقات التي أصابت العرب من جراء ما قيل أنه انبعاث ،وعلى الرغم من أن الشاعر يلقي "بلعازر" في ظلمة القبر، فهذا لا يعني أن لعازر يريد أن يموت من أجل الموت فقط ،كما يقول احسان عباس ،لأن الرغبة في الموت دليل على أنه بلغ مرحلة الوعي الحقيقية ، وفي تلك الرغبة تكمن امكانية بعث من نوع آخر أو بطريقة مغايرة. انه يرفض البعث الاتي من الخارج ،ويريد أن يخلص نفسه بنفسه. وان لم يرد هذا حتى أننا لنعجب من تساؤل بعض الباحثين بقوله: " كيف نرتضي أن ينفث في أعصاب جيلنا "سحر" اليأس وخدر الحياة ،وأن يقيم في دربه هذا الجدار الأصم المعتم المتنح حتى على المعجزة ؟"(1) فهل لو كان حاوي تنبّأ ببعث ،وتفاءل بقيام الحضارة العربية ،سوف ينفث في أعصاب جيلنا سحر الحياة في هذه الأرض الموات؟. وها هي السنون تمر ، والانهيارات نفسها أو أكثر تتكرر وبسرعة عجيبة ،فهل لو أنه بشّر بأنبعاث كان غير مجرى الأحداث وقانون التاريخ العربي ؟.

ان خليلا يعبّر في هذه القصيدة عن رؤية صادقة ترفض التفاؤل الساذج الذي يرتبط بالانفصال السطحي للأحداث.

وهكذا نرى وفي الوقت الذي بدأ فيه أدونيس يعزف سمفونية التحول، ويكتب تحولات الصقر مؤكدا انتصار التحول والتجدد والتغير المستمر ،كان حاوي يغوص في أعماق الواقع العربي ،ويعلن أن: ليس في الافق سوى دخنة فحم من محيط لخليج ".

وصمت حاوي بعد ذلك أربع سنوات صمت المسؤول الحضاري ،وكان نعته معظم النقاد بشاعر الانبعاث الاول ،لما حمله " الناي والريح " من تبشير بالبعث ،ولم يمنعه ذلك من أن يخلص ليقين التجربة كما توضحت في لعازر (1962) فكان أخطر أسباب الصمت كما يقول " أن القصيدة أنذرت

---

1) حسين مروّة . مقال " بيادر الجوع". ملحق ديوان خليل حاوي : 449.

بأحداث وحذّرت منها ،ثم راحت تلك الأحداث تقع تباعا ،فكان انفعالي بها معاناة لمأساة تتكرر طالما كتمتها ،وأبيت أن ينتقل التكرار من المعاناة الى الشعر"(1). انها نبوءة مبرّرة تبريرا منطقيا جدا ،فانفصام الوحدة الثنائية التي عكست قصيدة لعازر مأساتها ، تبعتها تجارب وحدوية (2) أخرى أكدت عجز المشروع القومي الاشتراكي الثوري في تحقيق أبسط الانجازات الضرورية في السياسة ،والمجتمع .

صمت خليل حتى النكسة ليكتب قصيدة "لم تفاجئه فيها الأحداث بقدر ما أراد أن يصوّر آثار تلك الأحداث على واقع أمه حزينة هي الأمة العربية ." وكانت "الأم" الحزينة ،التي شيّعت ألف مسيح ومسيح ".
في صورة مريم العذراء في الانجيل ترمز الى هذه الأمة المنتكسة ، ويبدأ القصيدة بصورة مرعبة رعب الواقع ،حيث وجه الله صحراء ،وصمت ،وهو اعلان عن الصدع الذي أخلّ بالوجود العربي ،فاستبيح بيت المقدس ،وانتصر اليهود وتكرست مملكة اليهود " سدوم " على أرض الواقع العربي فيقول :

" ما لبيت القدس ،بيت الله
معراج النجوم
ماله لم يحمه سيف ملاك
يمتطي الريح وأبراج التخوم
يضرب الكفار ، أبناء الأفاعي
من سدوم
... ما حماة البيت ،والعار يغني
والضحايا تستباح
لم تر الجنة
في ظل الرماح

---

1) رأي خليل حاوي ،من كتاب مطارحات في فن القول ،محي الدين صبحي : 67.
2) الصحيح في اللغة وحدية ،لكن الشائع وحدوية .

ويظل المار ..يا في جفون الميت
حيّاً
تجلد الميت رؤاه وتذله
لن تروّى قبره
رائحة الغار وظلّه ."(1)

يشحن الشاعر القصيدة ، بما ترسّب في ذاكرة العربي ،خاصة ، من جوانب مضيئة من البطولة العربية ابّان الدعوة الاسلامية ،ويستخدم الشاعر هذا الرصيد الديني ليبرز المفارقة بين العربي المعاصر، والعربي في عهد الفتوحات الاسلامية ،حيث عفوية العلاقة بين حياته والموت من أجل المبدأ. "لهذا ،كانت الدعوة الاسلامية ولادة حضارة وكانت حرب حزيران تكريسا للموت والاضمحلال"(2).

هل أن الشاعر يريد بهذا أن يدين فقدان الشرارة الروحية لدى العربي المسلم على وجه الخصوص ؟ ،أم أنها المأساة حين تبلغ ذروتها وتلقي بالانسان في أحضان الماضي المضيء ؟ ،تلك المأساة التي تبلغ ذروتها في نهاية القصيدة حيث تصبح الأرض خرابا ،ويتحوّل الكون الى كهف ،كالكهف الذي ذكر في القرآن حيث يتجمّد الزمن فيقول :

" مالها الأم الحزينة
ترتمي صخرا على الصخر
سوى شعر يلوح
خصل تنفضها الريح وتلقيها
على طفل ذبيح
... ما وهوى تدّعي الميزان والعرش
وتزهو وتغالي

1) خليل ،نقلا عن ريتاعوض ،أدبنا الحديث : 104 - 105 .
2) ريتاعوض : 104 .

تدفع الأرض الى كهف

تظل الشمس عنه ،ومصابيح الليالي

ما التماع النّاب والحربة

في وجهي المدمّى

حسرتي ،لحمي ،دمي

أرضي التي يمتصّها كابوس حمّى "(1)

نتعرف هنا ، على ركام الانهيارات التي تحتضن الأرض ،والانسان معا ، والغريب أن الفئة التي تدّعي انقاضهما ،هي التي تدفعهما الى ذلك المصير . ولعل الشاعر يحمّل مسؤولية النكسة جماعة معينة ،لا نستبعد أن تكون جماعة القائمين على الأنظمة العربية في ذلك الوقت ،وهي نظامة التي مزقتها التناحرات ،والتجزئة ،وعجزت عن توحيد القوى فيما بينها . غيرأنّها فجأة تصاب بحمى الثورة ،فتعقد المؤتمرات ، وتعلن التصريحات النارية مثل تصريح جديدة الجمهورية الذي يقول: " في ساعات قليلة يمكن أن تسحق اسرائيل ،بغير أستخدام كافة أسلحتنا في المعركة "(2) . لكن ،وقعت الواقعة وأمتص الأرض ،والانسان العربي كابوس حمى الهزيمة ، وعار الفرار.

ولعل في الحاح الشاعر على صورة النكسة منذ بداية القصيدة ،ما يبرّر ايصاله الأرض الى حالة الموات العام التي رمز اليها بالكهف ،مثلما جاء في القرآن ،واذا كان الله وصف ذلك بقوله : " وترى الشمس اذا طلعت تزّاورعن كهفهم ذات اليمين ،واذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه ..."(3) ،فان الشاعر ،يجعل الشمس تضل عنهم والمصابيح أيضا مما يوحي بأن الأرض العربية حملت عبء السنين المظلمة كلها في لحظة النكسة . لكن القصيدة تحمل بصيصا خافتا من النور" يتمثل في الانسان

1) نقلا عن ريتا عوض : 108 - 109 .

2) جريدة الجمهورية 1967/5/21 . نقلا عن يوسف القرضاوي ،الحلول المستوردة : 248.

3) سورة الكهف ، مقطع من الآية: 18 .

الفلسطيني الذي مازال يحافظ على مفتاح داره في فلسطين ،وأن تآكله الصدأ، لأن الأمل يراوده في العودة ."(1)

ويتخطّى بعد أربع سنوات أخرى من الصمت ،حدود هذا الحدث السياسي المباشر ،ليعمّق الاحساس بالمأساة من حيث هي مأساة السيادة الحضارية العربية التي تستدعي تفجير طاقات الأمة كلها من مكامنها . فجاءت قصيدة " ضباب وبروق " تعبر عن " يقين غريب هو يقين اليأس متى تحوّل الى مناعة رواقية لا تحتاج في مجال البذل والتضحية الى تفاؤل يغذيه رجاء "(2) . فنراه في نهاية القصيدة ،وقد تلبّسه هذا اليقين ،الذي لم تسعفه مبررات السياسة ،فيقول :

" من جبال من كوابيس التخلي والسّهاد
حيث حطت بومة خرساء
تجترّ السواد
الصّدى ،والظل ،والدّمع جماد
يتجلّى فارس غضّ منيع
فارس يمسح غصّات الحزانى والجياع
ويعرّي الفعل
من إسم وظرف وقناع ."(3)

وليس ذلك الفارس سوى البطل العربي الذي رسمه في قصيدة" الرعد الجريح " ،ذلك البطل المخلّص ،الذي "صاغته دفق الحياة البكر في أرض راحت ترفيل بحيوية الفطرة ،لطول ما اختزنت من طاقة هائلة عبر هجوع طويل . كانت في حضور البطل صفوة الأصالة العربية."(4)

ترى هل هي عودة مرّة أخرى للانفعال بالأحداث كما حدث له في" الناي والريح "، وقد صادف القصيدة حرب " 1973 " العربية ،أم هو تعبير عن

---

1) ريتاعوض : أدبنا الحديث : 109 .
2) رأي خليل ، من كتاب محي الدين صبحي مطارحات في فن القول : 68.
3) خليل حاوي نقلا عن ريتا عوض : 117 .
4) مقدمة القصيدة نقلا عن ريتا : 119 .

عودة الوعي الذي جسده المقاومون الفلسطنيون ؟.ان بطل حاوي هذه المرّة ، يستمد علاماته من صحراء العرب ، ولم تقتصر الصلة على المكان فحسب،بـــل يمزج الرسالة التي هيّأ لها هذا البطـل بالرسالة المحمدية ،واذا الرعــــد الجريح هو الرسول صلى الله عليه وسلم ،فيستمد خيوط البطولة من رسالــةالرسول نفسها فيقول :

" ولماذا كنت
مختارا سميح
وتجليب مطاعا ومدايح
ولماذا ختمت بالطاسون
أسماء الجميع
عن مصير
صاغه
التاريخ في صلب الرجال
لخصته
في مجال العمر أجيال طوال وتصفّت دوحة الصحراء في فرع أصيل
يتمالى عن جلال المجد
ينبوعا يسيل".(1)

انه يقرن ولادة البطل المنقذ بولادة الرسول الذي تفجر ينبوعا في الصحراء وفي هذا دلالة عميقة على أن الانبعاث العربي ،لا يمكن أن يتم دون أن يقوم للأمّة العربية أحد مقوماتها الكبرى ،وأبعادها المهمة" من أبعاد التكويـــن القومي وهو " الاسلام " كثقافة ،وحضارة ،وكعامل نشأ مع تكوين الأمّة العربيـــة . فالفكر الموحد للأمّة العربية في صدر الاسلام كان الاسلام "(2) واذا كانـــت هذه شهادة أديب مسيحي هو غالي شكري ، فان شعر خليل حاوي في هـــذه

1) نقلا عن ريتا عوض : أدبنا الحديث : 126 .
2) غالي شكري في حوارلجريدة للقبس . السبت ،الأحد ، 27، 28 - 11 . 1987 .

المرحلة من مرحلة ما بعد الانكسار ،يدل على أن الشاعر "اتخذ نهضة البعث الاسلامي ،مثلا أعلى للنهضة العربية المنشودة .(1)

ونراه في القصيدة الأخيرة من هذا الديوان ،التي هي بعنوان" رسالة الغفران - من صالح الى ثمود . " ،يعطي للبطل العربي البعد الديني نفسه ،حيث يقوده نحو ضرورة ارتباطه بالوعي الروحي الذي يتصل أشد الاتصال بالمبدأ .

وعلى الرغم من أن العنوان يوحي بقصة النبي "صالح " الذي بعثه الله الى ثمود ،فان ذكرهما لا يبدو الآ في العنوان . أما البطل ،فيستعير له الشاعر من اشراقات النبوة ،والمعاني الروحية ما تجعله صالحا والمسيح ومحمدا عليهم السلام . لأنه يمكّننا من ادراك الخلفية التاريخية لرسالة الرسول ،حين يعادل بينه وبين شخصية البطل من خلال فعل البطولة ، حيث يقول :

" السيف أشرف والتهب
وأضاء في عينيه
ينبوع المحبة والغضب
بطل تخلّق النيّرين
لمن وهب
وغدا تطيب الجنة الخضراء
في شمس تسيل على الشفار
ما أشرقت يوما
على الشمراء
في " حلم النهار مدى النهار "
ما خلفت
غير النحاس وسمرة الصحراء

---

1)أسعد خير الله ." خليل حاوي وتحدي الموت " مجلة الأزمنه ،م1 ،ع1 نوفمبر ديسمبر 86 : 117 .

في بطل مهاجر
غير اليقين يسيل نبعا صافيا
لمهاجرين
يمتد في المنفى ظلال غمامة ،
زيتا ومصباحا
دليل العائدين
عاد الأمين مكرّما تحدو به خيل كريمه
يمناه تخلع نعته
نعتا على أرض مكرمة ،
على بلد أمين
ومتاهة الصحراء
ما عصمت غريمة "(1)

فهنا ،يكثف الشاعر هذه الصور الموحية الممتدة عبر التاريخ الاسلامي ويربطها بشهوة البطولة القائمة في لاوعي الانسان العربي ،من خلال رسمه لمواقع القوة في هذه البطولة ،مثل "بطل يخلّق النيرين لمن وهب "،اشارة الى حديث الرسول حين عرض عليه كبار قريش المال ، والسيادة فقال: "والله ياعم لو وضعوا الشمس في يميني ،والقمر في شمالي على أن أترك هذا الأمر ما تركته حتى يظهره الله أو أهلك دونه ." ثم نراه بعد ذلك يعادل كذلك بين هجرة الرسول والمؤمنين من مكّة الى المدينة ،وهجرة الفلسطينيين من الوطن المحتل ، وفي المعادلة ايحاء بأن مأساة الحصار التي فرضت على الفلسطينيين واضطرتهم الى الهجرة وكأنها قدر محتوم ،لابد أن تنتهي بالعودة واعادة بناء الذات والوطن ،مثلما عاد الرسول والمهاجرون الى البلد الأمين ، ويلح الشاعر على ابراز سماته التي يختصرها في الجهاد الحقيقي الذي هو ليس دما يسيل من الجراح ،قبل أن يكون ايمانا خارقا بالحياة ،يمكّن له التفوّق والخلاص .

---

1) خليل حاوي نقلا عن ريتاعوض : 154 - 155 .

غير أن الشاعر الذي التزم بالقضية الحضارية العربية ،وساير تعثراتها، "أدرك بالرؤيا التي تنفذ عبر الحاضر الى المستقبل ،المصير المقدر المحتوم لحضارة شارفت على الانحلال". (1) فنراه يصرح بهذه الرؤية في ديوانه الاخير "من جحيم الكوميديا" بقوله :"

"أمسي احتراق
واحتراق غدي
وخطوة مرهقة مرهقة
تهمّ في الظلس ولا تهتدي
في سبغة محروقة محرفه
يحترق التراب!
يحترق الحجر!" (2)

يعود الشاعر الى "سدوم" مرة أخرى ،مستغلا في ذلك الجو الموات الذي كان صوره في "نهر الرماد" . وبينهما صارع الشاعر ،وأمتزجت خلال ذلك عناصر التكون الحضاري بوعيه التاريخي ،ولم تكن انتكاسات تجاربه ورؤاه في كل مرة ،راجعة الى فشله في أن يكون شاعر قضية سياسية كما يقول أحد النقاد (3) وانما الى مسؤوليته الحضارية التي كان يطمح من خلالها الى أن يكون الانبعاث تكوّنا حضاريا للانسان . لكن الاحباط لازمه في كل مرة . وكانت مأساته مع البعث كمشروع حداثي ،موازية لمأساة "سيزيف" الأسطورية . وقرع الدمار والانهيار صدره باستمرار الى أن كان الغزو الصهيوني للبنان سنة 1982 . فكانت مجابهة العار والهزيمة بالانتحار.

* * *

بقي أن نرى كيف واجه أدونيس هذه الانكسارات العربية فنقول:

---

1) حوار مع خليل حاوي : "هل الحضارة العربية فورات يتبعها جمود ؟" مجلة "وجهة نظر" بيروت ،السنة الثانية .ع 8 ، 1975/2/13 : ص 10 نقلا عن أحمد خير الله ،الازمنة: 120 .

2) ديوان من جحيم الكوميديا في "سدوم" للمرة الثالثة . ط1 دار العودة بيروت.1979 : 57 .

3) يراجع رياض نجيب الريس في نقده لكتاب شعرنا الحديث الى أين ؟ مجلة شعر،ع40 : 1968 .

انه مما لا جدال فيه ،أن الشاعر ينطلق في شعره من موقف قد يقال فيه الكثير ،لو خصّص الحديث له فحسب . لكننا نستطيع أن نتلمس أبعاد هذا الموقف ،من خلال التصور الذي عكسته مجلة " شعر " . وقد رأينا أدونيس في مرحلة البحث عن الرموز ،يجسد مشروع العودة الى الأصول ،الذي كان هاجس " الحزب القومي السوري " ، وقد تأكد فنيا في الحداثة الشعرية التي رفعت منذ البداية ولاءها للأنموذج العربي مادام " الغرب حضاريا هو ابن الشرق "،(1) بل أن عظمة الشعر الغربي نفسه تتصل بخصائص مشرقية كالنبوة ،والحلم ،والسحر ،والباطن وما وراء الواقع ،والكشف وغيرها (2) لذلك لاحظنا أن أدونيس ،ابتداء من " أغاني مهيار " خاصة ،يسافر مع تلك الشخصية ذات الهوية المتحركة دوما ،ويبدو راصدا لحركة المطلق . والباطن والما وراء بواسطة الكشف .

ويخطو خطوة مدهشة في كتاب التحولات ،من خلال الرؤية الميتافيزيقية ، على الرغم من أن الديوان جاء مليئا بالتراث الصوفي والباطني الاسلامي فكرا ،ولغة ،ومواقف ،وشخصيات . ولا شك أن هذا الديوان الذي كتبه بين (61 - 65) يعتبر جزءا من مواجهة الاتهام الذي وصفت به مجلة شعر، وحوكمت على أساسها بالخيانة العظمى للحضارة العربية . كما يعتبر محاولة لتجاوز الاطار الغربي الذي راحت تحيط به مشروعها الحداثي . وهذا الاطار نفسه ،هو الذي قاد أدونيس الى الاهتمام بالتراث العربي الاسلامي فقد قادته ،مثلا الحركة السوريالية الى الصوفية التي اكتشف أنها موجودة بشكل طبيعي في التصوف الاسلامي .(3)

وهكذا فان كتاب التحولات بالنسبة الى أدونيس ،يعتبر بداية لانكسار المشروع السياسي والثقافي الذي تبنت مجلة " شعر" تأسيسه ،وقد لعبت

---

1) أدونيس ،فاتحة لنهايات القرن ، ط 1 (دار العودة ، 1980) : 330 .
2) يراجع م ن : 334 .
3) م ن : 267 .

الحرب التي دارت بين "شعر والآداب" ابتداء من "1961"، دورا خطيرا في تغيير خطاب الهوية في هذا المشروع، وان بدا أعضاء مجلة "شعر" منذ البداية مصرين على التجاوز والانفصال، مما دفع رئيس تحريرها يوسف الخال الى القول: "اني أبول على هذه الحضارة، الحضارة العربية." (1).

وعلى الرغم من الاتجاه الفلسفي الجمالي المتكامل الذي جمع بين المجلتين، المتمثل في الرؤية الوجودية، فان هذا التماثل لم يمنع استمرار الحرب حتى 1964، سنة توقف مجلة "شعر". وهذا يعني أن الخلاف الذي كان بين المجلتين، والذي هو في الأساس خلاف في التوجه السياسي، قد حطّم وهم عدم التحليق فوق السياسة، وتجاوز الماضي المتمثل في الحضارة العربية. فجاء هذا الديوان ارهاصا لتحليق أدونيس في السياسة، وفي عمق التراث العربي. وهناك من يعتقد أن قصيدة "الصقر" ذاتها كتبت في جمال عبد الناصر (2). ونرى أدونيس بعد ذلك، وفي ديوان "المسرح والمرايا" يدخل باب التاريخ الأموي من مصراعيه، وفي هذا، توكيد على ارتباط سياسي وايديولوجي معين. ثم يرتبط مباشرة بالفكر الماركسي، كما تجسد ذلك في ديوانه "بين الرماد والورد".

ففي المسرح والمرايا تبدو القصائد المعنونه "بحلم" أو "رؤيا" كلها تستشرف واقعا آخر، يحوي الكثير من الممكن والمجهول الذي يشبه حالات المتصوفة واشراقات العرفانيهم. وفي هذا الديوان كذلك، يبدو أن أدونيس يجسد أكثر من أي وقت مضى، اتصاله بالتراث المتمثل عنده في التصوف خاصة. وكان قد فسّر قبل طبع الديوان بسنتين اتصاله به على أساس أنه :

"النسم المبثوث في العالم، حيث التجربة انبثاق كوني، طوفان يغسل الواقع، ويشيع الحياة والحلم في المادة، فتصرخ الاشياء وتتآخى، ويصير الحجر سريرعاشقين... وهكذا تؤالف الرؤيا الشعرية بين الاطراف وترد

1) نقلا عن مقال الشعر. والحضارة العربية، الآداب ع2، 1961: 65.
2) رأي الأستاذ المشرف

الكثرة الى الوحدة ،فتتمازج أشياء العالم ،ويتوحد أي شيء مع أي شيء : يصير الحجر ماء ،والعصفور شجرة والشجرة نهرا ."(1)

ولا شك أن هذا النسغ الاشراقي الحدسي الذي يتحدّث عنه أدونيس كأساس في تراثنا الصوفي ، سوف نجد في " المسرح والمرايا " ما يجسّده ،وتكون الكلمات ،والاصوات ،والشخصيات المجتمعة فيه ،وكأنها البركان ،أو الطوفان الذي يشعرنا في كل لحظة بالنبض الكوني المسكون بالتحوّل المستمر .

يقول في قصيدة " أغنية " : آخر قصيدة من كتاب التحولات :

"لو دعوت الرياح وأوهمتها
لو حلمت
أنّ لي عالما لا يحدد بالأرض ،بل بالرياح
أن لي راية في الضياء ومملكة في الجناح
لو دعوت الرياح
وسرقت مفاتيحها وانهزمت
غير أن الرياح
دخلت في الصباح
حينما لفني النعاس وعانقتها وحلمت..."(2)

ان هذه الابيات مثقلة بحس التكون الفاجع "لعالم لا يحدد بالارض" بل بها حس الصيرورة والاستباق " الرياح ". وهنا تكمن ذروة اصرار الشاعر على الخلق ،والتغيير من خلال الشعر الذي يصير بالضرورة سحرا" يحني العالم، يهز التاريخ ،يخض الأيام ، " ويصير لهبا وتحولا "(3)

---

1)أدونيس ،تجربتي الشعرية ،الآداب ع3 مارس 1966 : 196.
2) الديوان ،م2 : 259 .
3) أدونيس ،تجربتي الشعرية : الآداب : 197 .

وعلى الرغم من أن أدونيس لم تفارقه نزعته التموزية التي ظهرت منذ بداية تجربته الشعرية ،وتجلّت في صورة أميل الى التفاؤل والثقة بالبعث من خلال شخصية "الصقر" الذي يموت ،وتبكيه الاشجار ،ثم يبشر الخضر له ببعث جديد . فان التحول والحس التموزي بعامة ،يكتسي طابعا فيه كثير من اليأس والحزن ، ذلك أن مهيارا الذي هو بطل التحول ،أصبح يرى الجانب الآخر من معادلة الوجود الاجتماعية ،فيقول :

"ان شعبا يسافر كالقبر في خطواتي
لم يعد قادرا أن يكون
غضبا أو حنينا
ليس في شرفة الذكاء ولا خيمة الجنون
انه شعبي المتناثر في كلماتي ...
غارقا تحت جلدي
لابسا ملحه وشحوبه" (1)

وكان قبل هذا ،في علاقة غير واضحة مع الشعب ،وربما يرجع ذلك الى أن معظم رموزه في "المسرح والمرايا" ذات صلة بالمذهب الشيعي ورموز الاستشهاد ،كالحسين وزيد بن علي وغيرهما . وقد التقى بهما على مستويات عدّة أهمها المستوى التاريخي الذي يؤكد طبيعة الموت المأساوي الذي تعرضت له هاتان الشخصيتان ،وهو يوظفهما خدمة لما يسميه هو "بالرؤيا" لكننا نجده يقف بهاتين الشخصيتين عند واقعهما التاريخي ،ولم يستطع أن يغيب خارج ذلك الواقع ،ليعانق واقع" الحلم والرؤيا" الذي يطمح اليه ،فنراه يقول في " مرآة لزيد بن علي " :

" واخترق الفصل جبين زيد ،
ونكست راياته ..

---

1) الديوان ،م2 : 393 - 394 .

ارفعوه غطوه ،خبئوه
عن أعين الأعداء
هنا ،هنا ...
لغوه بالاصوات بالوجوه
بالعشب خبأوه
في الماء، في ساقية خضراء.
وهاهم الأعداء
يأتون ..."(1)

فشخصية "زيد" هنا ،على الرغم من أن الشاعر أرادها أن تكون رمزا للتحول ،فانها ظلت مرتبطة بواقعها التاريخي .

غير أنه في "المسرح والمرايا" كله ،يظل مصرا على التبشير بفنائية الصيرورة والتحول ، لتصبح في بعض المقاطع" نداء يعلو عميقا آسرا ،كأنه يتدافع من أطراف العالم الأربعة . وتحيل العالم الى شبكة من الاشعاعات وقوى الخلق"(2) لذلك نجده في قصيدته الأخيرة من هذا الديوان "اللؤلؤة" و "الحلم والمرآة" يرى نفسه على هذه الصورة :

"لست الا نهرا يرفض ،يخبو ،يتوقّد
غامرا لؤلؤ الشعر الخفية
لابسا وسوسة الشمس ،
والآ
حلما -
اني حمّى نبويه
انني ضوء يلف الليل ،يعرى
سائحا في جسد الليل ،

---

1) الديوان . م2: 339 - 340 .
2) أدونيس ،تجربتي الشعرية : الآداب : 197 .

كيف أمشي نحو نفسي ،نحو شعبي
ودمي نار وتاريخي ركام؟
أسندوا صدري -
في صدري حريق
ومزامير ،
جبال وكروم
ومسافات
وأجساد عصور تتجرجر
ونجوم
والتواريخ مرايا
والحضارات مرايا
تتكسر ."(1)

انها كلمات ،نتذوق من خلالها طعم العظمة الانسانية المشحونة بهوس المغامرة نحو اللا نهاية ،التي تتلاقى بالحس الصوفي ،وبهواجس الكشف ،ولحظات الاشراق .

كل هذا من أجل أن يجعل شعره رؤيا كما يقول ،ويصير سحرا ،يحني الحضارات ،ويهزّ التاريخ ،ويخضّ الأيام ،ويكسرها ،ولا يبقى الا الانفتاح على اللانهاية والتحوّل (2)

لم يكن انكسار حلم خطاب الهوية السورية هو الذي جسده أدونيس فحسب ،وانما جسّد كذلك استنفاد مجلة " شعر " النموذج الغربي ،وعدم قدرتها على تحمل انعزالها عن التحولات العربية .ولذلك رأينا أدونيس يصوغ شعره في اطار صوفي ليواصل بعد ذلك ،رحلته مع نماذج كثيرة من التراث الشيعي ،

---

1) الديوان . م2 : 573 - 575 .
2) يراجع ادونيس ،تجربتي الشعرية ،الآداب : 196 - 197 .

والتاريخ الأموي ،وبذلك ،يكون جسّد كذلك اصطدام مشروع الحداثة الذي تبنته مجلة " شعر " بأوهام التخطي ،والتجاوز ،والرفض ،ونفي السياسة ، وان كانت هذه الأوهام ، عبّر عنها بيان يوسف الخال (1) سنة 1964 - عندما أعلن عن توقف المجلة بما أسماه "جدار اللغة" التي كانت لغة وعي زائف ،ووهمي بالواقع . فنجد الشاعر ، ابتداء من " المسرح والمرايا " ، بدأ يتحدث عن الشعب العربي في هذه الأرض العربية المجزأة الجسد ،وكان منذ انفصاله عن مجلة " شعر " ،يصدر بيانات في الثقافة والسياسة العربيتين وعلاقتهما بالثورة والشعر وغيره .

وينطلق أدونيس في مخاطبة الشعب هذه المرة من موقع ايماني بقدرة هذا الشعب على تجاوز الشيء الميت في وجوده ،ويرى أن الفكر السياسي العربي قد رسم طريقين للخلاص : أولاهما ،كانت طريقة " سلفية " والثانية تقدمية " ،الأولى ،تضمن الخلاص بالماضي ،والثانية ، تضمنه بالايديولوجية ويتوصل الى أن كلتا الطريقتين لم تخاطبا للشعب ،وانما خاطبتا أوهامهما انطلاقا من عدم المعرفة الحقيقية له .(2) ومن هنا ،يبدو الطريق الذي أراد أدونيس أن يرسمه للشعب العربي ،يخرج به من التماثل الى التغيير ،وربما هذا ما عبر عنه ديوان " وقت بين الرماد والورد ." وخاصة ،في قصيدة " هذا هو اسمي "التي تقدم للانسان العربي طريقا للخلاص من نوع آخر ،انها تدعوه الى المغامرة فهي " اعلان ثورة وتحد . هي ثورة على كل سكون وتقليد " (3) لانها تريد أن تلغي عالم الاجوبة والوثوق اللذين يعيش فيهما العربي ، ويصر فيها أدونيس على تجاوز الانموذج في شتى مستوياته ،فيقول :

" ما حيا كل حكمة

هذه ناري

لم تبق آية - دمي الآية

هذا بدئي

. . .

---

1) مجلة شعر،ع31 - 32 (مزدوج) صيف خريف 1964 . العدد الأخير (بيان) : 7 ، 8 .
2) يراجع تعليق أدونيس على خطاب عبد الناصر ، 25 نيسان 1968 ،من كتاب فاتحة لنهايات القرن ، بيان السياسة والثقافة : 188 .
3) خالدة سعيد ،حركية الابداع : 94 .

تقدموا فقراء الأرض غطّوا / هذا الزمان بأسمال ودمع غطّوه بالجسد الباحث

عن دفئه ... المدينة اقواس جنون/ رأيت أن تلد الثورة أبناءها ،قبرت

ملايين الأغاني ، وجئت (هل أنت في قبري /؟ هاتي ألمس يديك اتبعيني

لم زمين لم يجيء بقهره العالم جاءت/ عند لكنا السلاطين رماد / هاتي

يديك اتبعيني ..

قال أين أغير : لغم الحضارة - هذا هو اسمي ."(1)

يلوح في هذه الأبيات الحضور الفعلي للانسان ،لا بالمعنى الذي كان يلوح فيه سابقا ،ولكنه هذه المرة ،حضور الشعب ،والفقراء منه على وجه التحديد ، وحديثه عن الفقراء ،لا يعني أنه يكرس مبدأ من مبادئ النظام الاشتراكي ، بقدر ما يدين هذا المبدأ الذي لم يجد تطبيقا له في الواقع العربي . وهو الذي لم يرس على برّعقائدي أو ايديولوجي واحد .وطغيان النظرة الأحادية المتمثلة " في الاقتصار" على الواقع ، دون أن تحد من تفاقم معضلة الفقر. وعلى الرغم من ذلك ، فان صورة التحدي التي تثيرها القصيدة ،تكون قريبة جدّا من الانسان ،واصراره على الفعل الحضاري ،وعلى الثورة . وللثورة عند أدونيس معان مختلفة قد تتناقض أحيانا لكنها لا تنفصل أبدا عن مفهومه لتجاوز البنية الثقافية السائدة . وهذا التجاوز ينبغي "أن يكون جذريا وحاسما . فكل تساهل فيه ،أيا كان شكله ،أو نوعه سقوط في الاستجابة ،أي في القديم ومستنقعاته "(2)

وأدونيس لا يتوانى عن قول هذه الحقيقة بعنف ،ويبشر مقابل هذه الحقيقة بالنار، والجنون ،والتجاوز ،وبالحضور مقابل الغياب ،انه يقول :

سنقول الحقيقة : ليست بلادا

هي اصطبلنا القمرى

هي عكازة السلاطين سجادة النبي

سنقول البساطة : في الكون شيء يسمى الحضور وشيء

يسمى الغياب ،نقول الحقيقة :

1) الديوان ،م2 : 615 - 617 .
2) أدونيس ،فاتحة لنهايات القرن : 221 .

فانه يصرّ على معانقة " الفصل " بادئا من محو كلّ حكمة ،صارخا :" قادر أن أغير : لغم الحضارة ،هذا هو اسمي ".

وتأتي قصيدة " مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف " التي حيّا في مقدمتها جمال عبد الناصر " أول قائد عربي حديث عمل لكي ينتهي عصر ملوك الطوائف ويبتدي العصر الآخر"(1) ، ليكشف بعد ذلك في القصيدة كلها ،عن مرارة الوجود العربي في ظل الانقسامات العربية ،والمفارقة المبكية التي يحياها العربي بين انتمائه النظري و سلوكهأوما هو كائن ،فيقول :

"علموني أن لي بيتا كبيتي في أريحا
أن لي بالقاهرة
اخوة ،أن حدود الناصرة
مكة .
كيف استحال الحلم قيدا ؟
ألهذا يرفض التاريخ وجهي ؟
ألهذا لا أرى في الأفق شمسا عربية ؟"(2)

وعلى الرغم من بداهة القضية عند القارئ ،فان الشاعر استطاع بحديثه عن " علي " الفدائي ورغبته في تجاوز ما في الواقع العربي من تطاحنات ، تنذر بانقسامات أمرأن يتحسس الجرح العربي .وهذا ما توحي به بداية القصيدة ،حين يشير الى مسؤولية العرب جميعا في تمزيق وجه علي رمز الفدائي الفلسطيني بقوله :

" دم الذبيحة في الاقداح ، قولوا : جبانة ،
لاتقولوا : كان شعري وردا وصار دماء ،
ليس بين الدماء
والورد الا خيط شمس ،قولوا : رمادي بيت
وابن عباد يشحذ السيف بين الرأس والرأس وابن جهور ميت"(3)

1) أدونيس ،فاتحة لنهايات القرن : 264 .
2) الديوان ، م2 : 580 .
3) م ن ، 583 - 584 .

هنا تبدو الاشارة الأولى الصريحة وليست الوحيدة مثلما يعتقد صبري حافظ في القصيدة الى ملوك الطوائف بالأندلس ، ولكن تخفي وراءها دلالة عميقة ، من حيث اشارتها الى بداية الانقسام والتطاحن ،حين " استقل بنو عباد بملك قرطبة . وهو يكتفي بالاشارة الى ابن عباد وابن جهور ،لانها اشارة شعرية تضمر تواريخ الطوائف كلها عبر أبرز مملكتين في الاندلس الغاربة : اشبيلية وقرطبة ،وتنطوي على بقية الطوائف دون الدخول في تفاصيل استلاء بقية الأسر."(1). ولاشك أن هذه الاشارة ،تمنح الوضع العربي البعد التاريخي ، والحضاري لمدة قرون خلت .وكأني به يدين علاقة العرب المنقسمين على أنفسهم بقضية فلسطين . والقصيدة قالها سنة " 1970" ،بعد وفاة عبد الناصر ، وهو الذي - رغم ما قيل فيه ويقال - كانت القضية الفلسطينية بالنسبة اليه بؤره المأساة . والقصيدة وان كانت تتأرجح بصرامة بين الرجاء واليأس ، فان الشاعر يحاول أن يبرز فيها الموقف الفلسطيني داخل اليأس نفسه باسم "يافا " وشعب شردته البشرية ،فيقول :

"هذا أنا : لا ، لست من عصر الافول
أنا ساعة الهتك العظيم أتت وخلخلة العقول
هذا أنا - عبرت سحابة
حبلى بزوبعة الجنون
والتيه يمرق تحت نافذتي ،يقول الآخرون :
يرعى قطيع جفونه
يصل الغرابة بالغرابة
هذا أنا أصل الغرابة بالغرابة ."(2)

ثمة حلم بالتغيير ،ينطلق من أعماق الشاعر الذي يبدو ملتزما التزاما ايمانيا بقضية فلسطين ،التي يرى أن يبدأ التغيير منها ،وفي حركة الايمان

---

1) صبري حافظ ،استشراف الشعر : 60 .
2) الديوان . م2 : 603 .

هذه ، يبدو الشاعر مصارعا من أجل تلك المرحلة . وكان ممكنا جدا أن يرسم صورة لتلك المرحلة ،ويكثر من الاستشراف بوساطة اللغة . لكنه ، وهو الشاعر الذي يعاني معاناة مزدوجة : الأولى في الواقع والثانية مع الكتابة ، لا يملك الا أن يقول . في أحد المقاطع الأخيرة من القصيدة :

" يأتي وقت بين الرماد والورد
ينطفيء فيه كل شيء
يبدأ فيه كل شيء .
... وأغنى فجيعتي ،لم أعد ألمح نفسي الا على طرف التاريخ في شفرة
سأبدأ ،لكن أين ؟ من أين ؟ كيف أوضح نفسي وبأي اللغات؟ هذي
التي أرضع منها تخونني
سأزكيها وأحيا على شفير زمان مات أمشي على شفير زمان لم يجئ ."
غير أنني لست وحدي ."(1)

فعلى الرغم من أن كل ابداع شعري هو صراع مع اللغة - كما يقول أدونيس (2) فان صوت الواقع الحربي في هذه القصيدة ،أوصله الى طريقة تعبير لم ترهق القاريء مثلما أرهقته الدواوين السابقة ،لتصبح الدعوة في القصيدة الأخيرة من الديوان أكثر شموليه وانسانية ،حيث يجسد طموحة هذه المرة في تغير العالم بطريقة بسيطة ، أساسها الدعوة الى التآخي بين أقطار العالم المتطاحنة ،فيقول :

" خطواتي وسادة ،وسوف ننتظر . الانسان يموت . لكنه ،
.. أبقى من القبر ، ليكن دورنا ،الآن . أنتظران يجري الفولجا
بين ما نهاتن وكوينز أنتظر أن يصب هوانج هو حيث
يصبّ الهدسون . نستغرب ألم يكن الماضي يصبّ في
التيبر ؟ ليكن دورنا الآن ،أسمع رجّة وقصفا .
ليكن دورنا ،الآن ،المحاربيني أعشاشه . في موج التاريخ (3)

---

1) الديوان ،م2 : 608 - 609
2) ادونيس فاتحه لنهايات القرن : 272 .
3) الديوان ،م2 : 669 .

أما بعد هذا ، فان أدونيس - يبدو أنه شعر بأكتهاله الجسمي على الاقل كما يقول أحد النقاد (1) فكتب " مفرد بصيغة الجمع " القصيدة والديوان في الوقت نفسه ، وقد رأيناه في قصيدة " مقدمة لملوك الطوائف ينقل معاناته مع الحرف العربي . وها هو في هذه القصيدة يواجهنا بخلفيات هذه المعاناة أو التجربة التي امتزجت بمعانقة المطلق ، في غالب الأحيان ، وفي هذه القصيدة ، يبدو كأنه يكتب عهدا آخر على غرار العهدين : القديم ، والجديد في الكتاب المقدس ، حيث يقيم لنفسه سفر البداية ، مثلما هو في سفر التكوين ويسميه تكوين " ، ومنذ البداية ، يوحد الشاعر نفسه بالوجود أو يحل فيه ، وكأنه يتحدث عن تكوين الكون وفق رؤيته الخاصة ، أو بعبارة أخرى " تكوين النفس في تماهيهما مع تكوين الكون . " (2) ونجد أن أول سفر تكوينه هو حال الارض ، مثلما ذكرت في القرآن بقوله تعالى . "

أولم ير الذين كفروا أن السماوات والارض كانتا رتقا ففتقناهما ، وجعلنا من الماء كل شيء حيّ ، أفلا يؤمنون " (3) . ومعنى هذا أن السماوات والارض كانتا ملتصقين ، فرفع الله السماء ووضع الارض .

واستنادا الى هذه الخلفية الدينية يقول الشاعر :

" لم تكن الارض جسدا   كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد الجرح

كيف تمكن الاقامة ؟

أخذ الجرح يتحول الى أبوين والسؤال يصير فضاء

أخرج الى الفضاء أيها الطفل

خرج عليّ

يستصحب

---

1) يراجع يوسف اليوسف ، دراسات في الشعر العربي المعاصر

2) يوسف اليوسف دراسات : 200 .

3) سورة الانبياء الآية . 30 .

شمس البهلول   دفترأخبار   تاريخا سريا
للموت   يعطي وقتا لما يجيء قبل الوقت
لما لا وقت له
يجوهر العارض
يغسل الماء   كان الماء بحرا
كان البحر كتفا والشاطئ قدمين
كانت الشمس عينا   لكن الماء هو الذي رأى
والانسان
ما يزال
جنينا . "(1)

فهذا الطفل ،ولد وهو يحمل في ذاته القدرة على الفعل ، وأصبح " يجوهر العارض ،ويغسل الماء " ولا يكتفي بمجال التأثير والفعل هذا الذي اكتمل به " علي " منذ ولادته ، بل يحيط نفسه بشتى معاني الغرابة ، مستلهما في ذلك الاسلوب التوراتي ،معارضا في ذلك انجيل يوحنا " الذي قال " في البدء كانت الكلمة " بقوله هو :

" في البدء كان الهباء   انفتحت فيه الاشكال والصور
حواء تنزل في حوض
تسبح
في
مني
القمر .
..أخرج الى الفضاء أيها الطفل
سمي / شقق الكلام
لكن أسماءه غامضة "(2)

---

1) أدونيس ،مفرد بصيغة الجمع ،دار العودة بيروت . د.ت.: 11 ، 12 .
2) أدونيس ،مفرد بصيغة الجمع : 13 ، 14 .

وبهاجس النبوة الذي يصبغ به الشاعر تكوينه ،تتجلى معاناته مع اللغة ،وتبدو في شكل صراع ، ومجابهة ، تقوم على تمرد عناصر اللغة عليه ، حيث يشقى الشاعر في خلق واقع الكلمات ،سواء بالاصرار على معاندة الدلالة الاصلية للكلمة ومسابقتها ،أم بمحاولته تأطيرها بعناصر الماضي ،فيستعيد التاريخ ، والتصوف ،والقرآن ، والتوراة . وهكذا " يأتي التاريخ زمن الكتابة ،وكأنه وجهها الآخر" (1) خاصة أنه ومنذ الاسطر الاولى استطاع أن يخلق هذا المناخ في حديثه عن بدء تكوينه : انه " يجوهر العارض ويغسل الماء."

لقد حاول الشاعر أن يصل بطرق تعبيره الى أقصى ما يمكن ، ويؤكد بالمقابل لهجة التفرد التي سارت معه منذ "أغاني مهيار الدمشقي" ،ليصل بها في ديوان "كتاب القصائد الخمس والمطابقات ،والاوائل" الى ذروتها فيقول في أول قصيدة :

" أنا الطالع من أغوار لا أذكرها ،أذكر : في خطواتي
كرز وحشيّ ، في خطواتي
كوكب جمر
... وأقول تباريجي
يأس العصفور،
ولكن
من أين أجيء ،وكيف أجدد للكلمات الجنس ،وللغة الاحشاء.
لتقول الاشياء ؟." (2)

ان عودة الشاعر الطامحة منذ " مفرد بصيغة الجمع" ،الى الحديث عن نفسه من حيث انه شخصية يتمحور العالم فيها ، هي التي جعلته يعود الى لغة مهيار ،وان مزج موقفه هذه المرة بتجربته مع اللغة ، وهكذا نرى أن أزمته

1) الياس خوري ،دراسات في نقد الشعر : 85.
2) أدونيس ،كتاب القصائد الخمس- المطابقات والاوائل ،ط1. دار العودة بيروت : 12 ، 15 .

في هذه القصيدة - مثلا - التي هي بعنوان " ثمود "،هي أزمة صراع مع الكلمات والاشياء،لكي يستطيع أن يحيط "بأحوال ثمود"،وهو يرمز بها الى أحوال الوطن العربي سنة 1976 ،حيث أصبح من العبث أن يبدع الانسان فيها ، واذا أبدع ،فان ابداعه تسكنه زوبعة كزوبعة الأحوال ذاتها ،فيقول :

" ماتت أزمنة الكلمات
الوحي ،وماتت
نبرة هذا العصر ،وماتت
أحلام الريف ،وماتت
شهوات المدن
ولهذا ،لا يتركني رفضي
ودمشق الأخرى لا تتركني
ولهذا أحمل بين يدي ،وبين خطواي بذورا
والكلمات هي الكلمات : حمائم ،حينا
وصقور ،حينا
وخمائر حينا
يتغير شمسي كالاشياء ."(1)

وفي هذا العالم الذي يضيق بالكلمات ،لا يملك أدونيس الا أن يعترف بأن هذا الوطن " الركام " ،لا يستطيع الشعر أن يستوعبه ويعكس ديوان "المطابقات والأوائل " الكثير من الحلول المستعصية في هذا الزمان العربي ، فتأتي قصائده لحالات تساؤل ،لم تخرج كلها عن السؤال الذي أشاره في قصيدة " البهلول " بقوله :

" ما الذي يقدر أن يفعله الشعر ،ورجلاه قيود
وعلى عينيه أسوار الظلام ؟

---

1) أدونيس ،القصائد الخمس: 28 .

أتراه يهدم السور بغصن من أراك ؟
ما الذي يقدر أن يفعله الشعر لتاريخ ينام؟
....
انها الأمة ترتاح الى أشلائها .
وعلى الجدران تاريخ ينام
ليس هذا وطنا
هذا ركام." (1)

لقد كانت تجربة أدونيس مع الانكسار بطيئة ،تجلى خلالها مصرا على معانقة الحلم في شكله الميتافيزيقي . وكان في كل مرة، يقذف بالأحداث العربية جانبا ،ليؤكد أن تجربته الشعرية هاجس "كشف ورؤيا"، لا انفعال وتصوير ،بالرغم من أنه جسد انكسار حلم مجلة شعر في مشروعها النهضوي ،الذي بنته على أساس مخاطبة الهوية السورية ،بعودته الى الالتزام بقضايا الأمة العربية . هذا الالتزام الذي بدأ يظهر على استحياء منذ ديوان "التحولات" . ثم جاءت الهزيمة العربية سنة "1967"،وكان أدونيس في مقدمة حركة اعادة النظر في كل شيء ،في تركيب المجتمع العربي ،والثقافة، والأفكار ،والتراث ،وقيمته ،وبين هذا وذاك كان يناقش وينظر ،ويكتب الشعر، ليدلل بأحدهما على الآخر، دون أن ينسى اعادة النظر في حضوره الشخصي في شعره . فجاءت الدواوين الاخيرة تعبر عن خاصية التوازي التي تربط شعره بالواقع ،ومن هنا ،جاء تأكيده على عدم قدرة الشعرعلى التغيير في الواقع . غيرأن الملاحظة التي نخرج بها من تجربة أدونيس ،أن تناقضاته الكثيرة ، بين أفكاره وشعره وأنتماءاته الايديولوجية ،دليل صارخ على ظاهرة الانكسار في شتى المناحي العربية ،وهي الظاهرة التي ظلت تنتظم الجانب الثابت من أشعاره الأخيرة ،وهو التعبيرعن ضرورة دخول الانسان العربي مرحلة الثورة الحقيقية ،بتجاوزه ارث الماضي ،وتفكيك ما يسميه "الزمن الموروث" ،ولعله ابتداء من "مفرد بصيغة الجمع" الذي يبدو وكأنه سيرة

1) القصائد الخمس : 48- 49 .

ذاتية للشاعر،يرسم لنا لحظة الانسان العربي ذات الأبعاد " الاقتصادية، الاجتماعية الثقافية ،الفنية والجنسية "(1) ، وقد جاءت أشعاره تثير سؤال هذه اللحظة المتعددة الأبعاد . وهذا ما جسدته قصيدة " اسماعيل" التي تعتبر تساؤلا حول الهوية العربية الاسلامية ،من هو اسماعيل ،من هو العربي في خضم الأحداث المعاصرة ؟ ويؤكد أدونيس أنه "باسماعيل" "يضع موضع التساؤل ،كل هذا الكيان الذي نسميه "العرب" ونسميه" الاسلام "(2) ومن أجل ذلك كله تحمل القصيدة ضمنيا الجواب عن هذا السؤال كما في قوله :

متدثرا ب متدثرا بدمي اسير - تقودني
دمم ويهديني حطام ... ويختلط الكلام
من أنت؟ من أختبه ؟ لا ليست هاشميا
... هل كنت تسأل عن تخوم قبيلتي
اجتثثت نفسي منه .(3)

في نهاية هذا الفصل ،ومن خلال تجارب الشعراء واختلاف سماتها ،تبدو دلالة المرحلة واضحة المعالم . ولعل ما في هذه المرحلة من ايجابية ،أنها فرضت على العقل العربي بعامة ،والنخبة المثقفة ،هذا السؤال وبالحاح ، وهو كيف الطريق الى المستقبل ؟ . وكان أن طرحت أشكال شى لمواجهة الانكسار وضمان المستقبل ،ودارت كلها حول الحاجة الملحة للبحث عن الذات العربية بعد هزيمة حزيران . وكان الرجوع الى التراث ،واعادة النظر فيه ، ردّ فعل وحيد وضروري لتجاوز العجز، والامساك بالذات الهاربة "وعندما نكون غير قادرين على الامساك بهذه الذات مباشرة نلجأ الى الماضي لنضمن هويتنا "(4) . لذلك رأينا الاهتمام بالتصوف عند عبد الصبور وأدونيس ،وتأكيد خليل حاوي على العنصر الاسلامي من أجل ضمان هذه الهوية . لكن المحاولات ظلت تتكاثر ،وفي الوقت نفسه تتناقض ،والماضي الذي اعتقدوا أنهم يجدون فيه الذات العربية كاد

---

1) أدونيس فاتحة لنهايات القرن : 104 .
2) حوار أدونيس مع الحرية ،ع : 113 (1183) أفريل 1965 : 43 .
3) نقلا عن الكفاح العربي ،ع : 295 - 978 ، 5 - 11 فبراير 1984 : 61.
4) Abdallah Laroui,L'idéologie arabe contemporaine,Maspéro.Paris 1982,p:51.

يستنفد ،سواء على مستوى المفاهيم التي أعيد بوساطتها النظر الى التراث "كنقد جوانب البنيان الفكري ، والاجتماعي التقليدي لحياة المجتمع العربي وراثه" (1) أم على المستوى الابداعي ،مثلما تجلى في أشعار أدونيس خاصة ،وطرقت جميع امكانات التجاوز. ولأنهم أنطلقوا من نظرات أحادية للتراث ،ولأن الأخطاء مازالت تتكرر ، والقابلية للانكسار والذوبان قائمة في الواقع توهّم بعضهم أنها "تقرير لحتمية السقوط الحضاري". لذلك ظل الشعر وما فتئ يحمل آثار الهزيمة والانكسار ،ويحمل في الوقت نفسه ،أخطاء تجاوزها التي أهمها :

- الانطلاق من الشك في قدرة الحضارة العربية الاسلامية على العطاء، وعدم الثقة بأصول هذه الحضارة .

- العودة الى الذات المتكسرة ،كالانتساب مثلا الى الصحابي أبي ذر. الثوري الانساني ذي المنطق الطبقي ،دون الانتساب الى من أوجد أبا ذرّ الغفاري .

- نسيان البديل ،وحمل معول الرفض لاسقاط الثابت من هذه الحضارة ، على الرغم من أنها ليست قضيتهم×

- عدم التفطن لدورة التاريخ ،والمستقبل العربي على أنه منظومة خاصة لا علاقة لها بالمنظومة الغربية التي لا يجب أن تقاس بها أو عليها .

وسيبقى الشعراء يجترون آثار الهزيمة ،والانكسار ،مالم يعوا أن بناء المستقبل يكون من هذا المركب : " الفكر + الانسان + التراب + الوقت " الذي تحركه العقيدة وتوجهه ،كما أكد ذلك المفكر مالك بن نبي مرارا .

---

1) جلال صادق العظم ،نقد الفكر الديني . ط2 (دار الطليعة بيروت 1972) : 8

تمهيد :

لسنا نعني ببناء القصيدة هنا ، مستوى الشكل الخارجي من ألفاظ ، ووزن ، وقافية ، مثلما كان شائعا في النقد العربي القديم ، كما أننا لا نقصد به مفهوم البنية ، التي اشتقت منها كلمة البنيوية . انما الذي نعنيه هو الاطار الشعري الذي ظهرت به القصيدة العربية الحديثة ، الذي يضم اليه مجموع الأصوات ، والكلمات ، وما تثيره حركتها من ايقاع ، وما يخلقه تفاعلها من صور ، ورؤى ، ومواقف داخل أوضاع زمانية ، ومكانية متعددة . فبناء القصيدة يعني كل هذا ، انطلاقا من التطور الطبيعي الذي لحق الشعر العربي ، منذ بدايات هذا القرن ، الى أن اتضحت ملامحه بعد الحرب العالمية الثانية .

ولقد كان من أهم مظاهر هذا التطور ، تغير مفهوم الشعر نفسه . فلم يعد مجرد كلام موزون مقفى يدل على معنى خاضع لمقتضيات الأحوال ، بل أصبح اطارا يلتئم فيه اللفظ ، والمعنى معا ، لا أسبقية لأحدهما على الآخر ، ولا فضل لألفاظ في تزيين معان مطروحة في الطريق ثابتة في جوهرها ثبات الوزن ، والقافية ، بل لقد اقترن بأشياء غير محددة ، كالكشف ، والمعرفة ، والذات ، والحلم ، والباطن ، وغيرها من المفاهيم التي هي نتاج التأثر الواضح بالفلسفات الحديثة في الغرب .

ونظرا لتحرك القصيدة الحديثة داخل معاناة التجريب ، والبحث المستمر ، أصبح من العسير تحديد بنيتها . ولقد ساهم في هذه الصعوبة اعتمادها على الرمز بمختلف أنواعه . حتى غدت بناء معقدا ، لا ترتبط وحداته التركيبية ، ومضامينه الفكرية ، والنفسية بقوانين معددة ، بل انصهرت كلها في تضاعيف ما يعرف بالصورة ، حتى أن بعض النقاد وسم القصيدة " بعالم مركب ينطلق من الصورة " .(1)

---

(1) الياس خوري : دراسات في نقد الشعر : 31

والصورة في القصيدة الحديثة ، لم تنحصر في الطرق البلاغية القديمة ، من تشبيه ، واستعارة ، تعقد أطرافها لتحقيق وظيفتي التقرير والايضاح . وانما أصبحت تمتد بامتداد التجربة ، وتعقد أبعادها النفسية ، والفكرية الممزوجة بالوعي الابداعي ، والخيال الابتكاري . واكتسبت اللّغة الشعرية أيضا فضاء شاسعا من الايحاءات المختلفة . واصبحت القصيدة العربية الحديثة باحتوائها مجموعة من الأنماط التعبيرية ، والتصويرية المعقدة ، التي تستند الى خلفية تراثية متنوعة ، تقترب من الحلم ، أو ما يعرف في الاصطلاح الجديد " بالرؤيا " وما تحمله من هواجس الحنين الى المجهول ، والكشف عن عوالم بدت عند بعض الشعراء في شكل حسّ ميتافيزيقي ليست له أي علاقة بالواقع فتقاسمت القصيدة مصطلحات مختلفة ، كالوحدة ، والاغتراب ، والرفض ، والعنف ، والقلق ، والغياب عن مرتكزات الواقع الحضاري للأمة العربية ، على الرغم من أنّ البعض منهم اعتبر كل ذلك صيغة للاجابة عن جميع التساؤلات .

غير أنّ خصوصية القصيدة العربية الحديثة لاترتبط بهذا الجانب فحسب ، بل تنبع من أبعادها الجمالية التي تثيرها ، ونزوعها الايجابي ، وتزامن عناصر بنائها ، وتداخلها ، لذلك يبدو الرمز الذي تشكله اللّغة ، والصورة ، وما يفرضه هذا التشكل من ايقاع مميز ، كأنّه الطاقة الدلالية التي تشد شروخ النّص ، وتفاصيله . ولذلك يصعب الفصل بينه وبين بقية العناصر الا نظريا . وسنرى أننا واذا أردنا أن نؤسس هذا الباب على أهمية الرمز وما يضطلع به من مهمّة تكثيفية ايحائية ، تولد دلالات متعدّدة في النص ، فانّ حديثنا عن الرمز يتزامن معه حديثنا عن الصورة ، واللّغة باعتبارهما وحدتين أساسيتين في بناء الرّمز ، وخلق سياق التجربة ، ورسم معالم الرّؤية التي تحدّدها . وعلى هذا الأساس لاتتحدّد قيمة أحد هذه العناصر الجمالية ، الا بوجود بقية العناصر جميعها .

ولعلّ ما نسجله من خصوصية دور الرمز في بناء القصيدة ، هو مدى قدرة الشاعر على تشكيله من خلال مصدره الديني . وللمصدر الديني قوة ذاتية تهيمن بصورها القداسية على ضمير الفرد ووجدانه . وسوف نرى حدود هذه الهيمنة في بناء الرمز ، والصورة .

يعتبر المجاز من أرقى خصائص التعبير في الكلام الانساني بصفة عامة ، والتعبير الشعري بصفة خاصة . والدراسات التي تشير الى أهمية المجاز كثيرة ، وقديمة قدم المجاز ، ولو في أبسط صورة : الاشارة والتشبيه . فمنذ أرسطو الذي قرر أن الاستعارة هي محك الشاعرية ودليل العبقرية (1) ، الى ما أثاره بيان القرآن الكريم ، من بحث في بلاغته وصور بديعة لم يسبق اليها ، والحديث عن المجاز ، والتصوير ، أفق مفتوح ، مرورا بقول الجاحظ المشهور " انما الشعر صناعة " وضرب من النسيج ، وجنس من التصوير " (2) وتسليم النقاد

بضرورة توافق التخييل أو المحاكاة التشبيهية مع متطلبات العقل ، وحدود المنطق بهدف الافهام ، والاقناع ، وتقريب الحقائق . فكل شيء له وجوده العيني خارج الذهن ، فاذا تم ادراكه حصلت للمدرك صورة في الذهن تطابق المدرك ، واذا أراد التعبير عن تلك الصورة الذهنية ، يقوم اللفظ المعبر به عنها والهيئة المحسوسة لها بضرورة افهام السامعين (3) . وأن الوزن القانون الحسي للايقاع ، يرتبط هو الآخر ، بالمجاز في القصيدة وبضرورة الافهام ، والتأثير هذه ، ويتم ذلك بحسب تكرار وحدات الوزن ، ووقعها في النفس ، لذلك قال ابن سينا أن الشعر " لا يتم شعرا الا بمقدمات مخيلة ، ووزن ذي ايقاع متناسب ، يكون أسرع تأثيرا في النفوس ، لميل النفوس الى المتزنات ، والمنتظمات في التركيب" (4)

فنحن نرى أن القيمة الشعرية ، في تنظيرات النقاد ، والفلاسفة القدامى ، تنبع أساسا ، من علاقة الاثر الذي يتركه الخيال ، والوزن في نفس المتلقي ، حتى وان قرر بعضهم أن أهمية الصور ، وجودتها تنبع من صعوبة فهمها . وتطورت صور الاعتبار في الحكم على أهمية الصورة في الشعر كلما امتلكت أساليب الغرابة بين

---

(1) يراجع كتاب محمد حسن عبد الله ، الصورة والبناء الشعري ، مكتبة الدراسات الادبية ، دار المعارف .

(2) الجاحظ ، أبو عثمان عمر بن بحر ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط 1 (مكتبة مصطفى البابي الحلبي القاهرة : 1938) ج 3 ، 131

(3) أبو حازم القرطاجني ، منهاج البلغاء وسراج الادباء ، تحقيق محمد الحبيب خوجة ، (دار الكتب الشرقية ، تونس ، 1966) ص 10 .

(4) نقلا عن جابر عصفور ، مفهوم الشعر (المركز العربي للثقافة والعلم ، 1982) ص 241 .

عناصر بنائها ، مثلما وجد في النقد الغربي الحديث . فلا غرو اذن ، أن أصبحت الصورة في القصيدة الحديثة لاتقف عند حدود المشابهة ، والمماثلة فحسب ، رغم قيامها على هذه الحدود بل خلقت بجانبها حدودا تمتد الى أغوار النفس ، والوعي ، واللاّوعي ، وفق " منطق الواقع الدّاخلي الممتد عبر حركة النفس وخيالها الخبيء ، والذي يقيم علائق بين الأشياء ، لها شكولها اللاّمتناهية " (1)

وعلى الرغم من امتلاك الصورة منطق هذه الحدود ، فانّ وجودها في القصيدة لايكون له قيمة منفردة مالم ترتبط بسياق من الصور ، حيث تتعانق مستوياتها لتساعد في اخراج الرّمز . ولما كان الرّمز من أهم الظواهر التعبيرية في القصيدة الحديثة ، فانّ طبيعة التشكيل بينهما ظلت متداخلة بحيث يتعلق نجاح الرّمز بنجاح الصّور ، أو فشلها . وهذا يسوقنا الى الخيط الذي يجمع بين الاثنين ، وهو حسب ما يظهره الواقع الشعري لا يتجلى الاّ في درجة كل منهما من التركيب ، والتجريد ، وعلاقة الصورة بالرمز كعلاقة الجزء بالكل ، وحين تظل الصورة محافظة على كثافتها الحسية ولو بقدر ضئيل ، يبلغ الرّمز درجة قصوى من التجريد ، وقد تشارف الصورة الرمز حين تتخلص من كثافتها الحسية ، وتبلغ درجة من الذاتية ، والتجريد (2) . وسواء اقتصر الرّمز في القصيدة على صورة واحدة ، أم على مجموعة من الصّور ، أو انتظم القصيدة كلّها ، فانّ قيمته تبقى في مدى اضفائه على التجربة حركة نفسية ، ومدى تآزره مع الانفعال "لحظة تداخل المعطيات الشعورية ، واللاشعورية حيث تنتقل التجربة من طورها الفردي الأوّل في طور فني ، وان كان كلاهما يتشبع الآخر على نحو ما حيث يبرز هيكل الرّمز بكل ثرائه " (3) .

ولكي لايكون الكلام نظريا ، يمكننا أن نلمح هذا الدور للرّمز ، من خلال الوقوع عند تآزر مستوى التعبير الحسّي للصورة ، والمعنى الرّمزي لها ،

---

(1) رجاء عيد ، لغة الشعر : قراءة في الشعر العربي الحديث ، (مطبعة أطلس ، القاهرة ، 1985) : 92

(2) يراجع في هذا بالتفصيل ، كتاب الرّمز والرّمزية ، محمد فتوح أحمد من (139 ـ 141)

(3) رجاء عيد ، لغة الشعر : 105

في قصائد الشعراء بدء من السيّاب ، باعتبار تجربته بداية التحول الحقيقي في ابداع القصيدة العربية الحديثة .

فلقد خيل للسيّاب في غمرة الانتقال الشعري العربي - شأنه في ذلك شأن باقي الشعراء - ، أنه يستطيع أن يستخدم الرموز التي وظفها شعراء الغرب في أشعارهم ، وخاصة " اليوت " و "اديث ستويل " . ويوظف أيضا الأساطير التي وجدت في مختارات كتاب " الغصن الذهبي " ، والتي ألهبت خياله في بداية الخمسينات . في حين كان مقبلا اقبالا شديدا على قراءة أشعار اليوت وستويل ، مأخوذا برموزهم المسيحية ، التي أعادته الى قراءة الانجيل في تلك الفترة (1) لذلك جاءت صوره في فترة النهم هذه مطبوعة بطابع الاشارات العابرة ، التي تظهر على شكل تضمينات ، لا تضيف للتجربة ، ولا للشكل مايوفّر لهما شيئا من الاكتمال ، ذلك مانلاحظه مثلا في بعض صور قصيدة " المومس العمياء " حيث يقول :

"من أي غاب جاء هذا اللّيل ؟ من أي الكهوف
من أي وجر للذئاب ؟
من أي عش في المقابر دفّ أسفع كالغراب؟
"قابيل " اخف دم الجريمة بالأزاهر والشفوف
وبما تشاء من العطور أو ابتسامات النساء
... من هؤلاء العابرون ؟
أحفاد " أوديب "الضرير ووارثوه المبصرون
(جوكست) أرملة كأمس وباب طيبة " مايزال
يلقي " أبو الهول " الرهيب عليه من رعب ظلال الموت يلهث في سؤال " (2)

فاذا علمنا - بعد هذا الحشد من الصور الاشارية المتضمنة لأسماء دينية كـ"قابيل " ، وأسطورية مثل " أوديب " و "جوكست " و " أبو الهول " - أن التجربة في القصيدة

---

(1) يراجع عبد الواحد لؤلؤة ،"بين السياب وستيويل " ، الفكر العربي المعاصر ، 10 ، 1981 : 155 .

(2) الديوان م1 : 509 - 510 - 511

هي تجربة "بغيّ عمياء" ، على الرغم من الموقف الاجتماعي والانساني الذي يجسده الشاعر من خلالها ، وقعنا على بساطة هذه الرموز منفصلة عن هذه التجربة البسيطة . و "في بساطة الأجواء التي تحولت فيها القصيدة مايوحي باللجوء الى وسائل فنية أبسط من هذه الاشارات الميثولوجية التي تعسر على الكثيرين . والمحك الذي يبين قيمة الاشارة الميثولوجية بحق في الفن ، هو مدى قدرتها على اثراء السياق الفني واستدعائه لها " (1) . وبهذه الطريقة ظل بناء الصورة -عند السياب في هذه المرحلة - مضطربا ، حيث نراه قد استخدم معظم الاشارات الأسطورية ، والدينية ، دون أن يستفيد منها في بناء قصائده بناء رمزيا ، وهي ظاهرة ، وان تخلّى عنها في مرحلته التموزية - فانها ظلت أحيانا تقتحم جو قصائده كما لاحظ ذلك أنس داوود . وكثيرا ما أحدثت شروخا داخل السياق العام ، خاصة فيما يعرف "بالجيكوريات" كالعودة لجيكور" ، التي لم يبزغ الرمز فيها بزوغا كافيا ، بحيث ضاعت دلالته وسط صور اشارية تفصيلية ، لا تضيف اليه بعدا ايحائيا . كما لم تؤثر في طبيعة السياق الرمزي للقصيدة ، حيث يبدو البطل الساري عبر التلال على جواد الحلم يعيش داخل أسوار قيد الواقع ، ضائقا بقضيته في المدينة ، محاولا الهروب منها الى "جيكور" رمز الفطرة ، والبراءة ، مستخدما الكثير من الاشارات ذات الأصول الدينية المسيحية . وهي فترة كان قد اتخم فيها بهذا النوع من الرموز المسيحية متأثرا باديت ستويل حيث يقول في أحد المقاطع :

"على جواد الحلم الأشهب
أسريت عبر التلال
أهرب منها ، من ذراعها الطويل

(1) أنس داوود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، (مكتبة عين شمس ، دار الجيل للطباعة - الفجالة - 1975) : 284 - 285 .

من سوقها المكتظ بالبائعين

... من موتها السّاري على النهر

يمشي على أمواجها الغافية

جيكور ، جيكور ، أين الخبز والماء؟..

من الذي يحمل عبء الصليب في ذلك اللّيل الطويل الرهيب؟

... من ينزل المصلوب عن لوحه ؟

هذا حرائي حاكت العنكبوت

خيطا الى بابه

جيكور يا جيكور خل وماء ! " (1)

فنحن نلاحظ نقلات الشاعر في الصور المستمدة من مخزون ديني ، دون أن يكون لتداعيها علاقة ببعضها ، ولا تتابع موحد الدّلالة ، هذا فضلا عن حفاظ هذه الصور على دلالاتها القديمة ، بحيث بدت على شكل تضمينات متصرف فيها . وقد يعلّل ذلك بما ذكره احسان عباس من وقوعه الشديد تحت تأثير اديت ستويل ، وتكريرها الممل للصور المسيحية ، فاحتذاها دون تفكير عميق فيما تعنيه من الزاوية الدينية (2) . ولعلّ ما انتشل السّياب من هذا الاحتذاء المسرف ، وما أفاد به شعره ، وطوّر بناء صوره ، حتى غدت رموزا تنتظم القصيدة كلّها ، هو حفاظه على أسطورة تموز جنبا الى جنب مع قصة الصلب المسيحية ، لما فيها من معنى التضحية والفداء . فكلاهما ضحّى في سبيل الحياة ، والبعث المادي ، والمعنوي ، ومن ثم توحدت في شعر هذه المرحلة صورة كل منهما ، وبدت الصور في القصيدة حاملة هذا التداخل سواء على شكل صور اشارية ـ مثلما هو الحال في رؤيا 56 و " مرحى غيلان " ، أم في قالب رموز تنتظم القصيدة كلّها .

(1) الديوان م1 : 420 ـ 426 .

(2) احسان عباس ، بدر شاكر السياب : 306 .

فمن أمثلة النمط الأول ما أوحى به اليه مولد ابنه غيلان من احساس بالبعث الجماعي ، والشخصي ، بعد معاينته للموت المحور الأساسي في كل أشعاره حيث يقول :

" بابا . بابا ..
ينساب صوتك في الظلام الي كالمطر الغضير
ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد في السرير
من أي رؤيا جاء ؟ أي سماوة ؟ أي انطلاق ؟
... وأظل أسبح في رشاش منه ، أسبح في عبير
فكأن أودية العراق
فتحت نوافذ من رؤاك على سهادي : كل واد
وهبته عشتار الأزاهر والثمار ، كأن روحي
في تربة الظلماء حبة حنطة ، وصداك ماء
أعلنت بعثي باستماء
هذا خلودي في الحياة تكمن معناه الدماء
"بابا .. " كأن يد المسيح
فيها ، كأن جماجم الموتى تبرعم في الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح " (1)

فعلى الرغم من أن الصورتين الأخيرتين تتحكم في بساطتها أداة التشبيه " كأن " ، فانهما تظلان تحملان يقين الشاعر في البعث نظرا لتفهم الشاعر الصلة التي تربط عذابه الشخصي ، والمعاناة الجماعية ، بعذاب هذين الشخصين .

أن هذا النهج الذي نهجه السياب في هذه المرحلة ، من بنائه لصوره ورموزه ، والقائم على التداخل ، أو ما سماه أحد الباحثين : جدل

(1) الديوان م1 : 324 ـ 325 .

مجموعة من الاشارات ، والمواقف ، والأحداث الأسطورية " (1) يعود الى طبيعة التأثير الذي تركه اليوت ، واديت ستويل فيه ، ورغبة السيّاب الملحّة في البعث . وهي طريقة مكنته في بعض قصائده من استخدام هذه الأسماء ، والمواقف ، والأحداث رموزا موضوعية للتعبير عن آماله في التجدد ، والتغيير ، أو رموزا " أقنعة " على المدى الشخصي ، والذاتي النفسي ، والجسدي . ولعل قصيدة " المسيح بعد الصلب " ـ فيما نعتقد ـ من أهم القصائد ذات الرّمز الديني المسيحي ، الى جانب بعض قصائد الرّموز الأسطورية مثل " مدينة بلا مطر " ، تعبيرا عن قدرة الشاعر على المزج بين تموز ، والمسيح من جهة انطلاقا من قصة الصّلب ، وجعلهما رمزا واحدا تشكلت في اطاره دلالات الصور . ومن جهة ثانية ، لعلها أكثر من غيرها تعبيرا عن التجربة الذاتية ، والجماعية ، واشارة للموقف السياسي ، والايديولوجي الذي يتوافق مع فكرة النخبة التي جسدتها مجلة شعر ضمن مشروعها باسم البطل المنقذ ، أو المخلّص . فيقول في أحد المقاطع :

"مت كي يؤكل الخبز باسمي
لكي يزرعوني مع الموسم
كم حياة سأحيا ، ففي كلّ حفرة
صرت مستقبلا ، صرت بذرة
صرت جيلا من الناس ، ففي كلّ قلب دمي
قطرة منه أو بعض قطرة " (2)

فالشاعر لم يصر شيئا من هذا الذي قاله . لكنها النبوءة ، والحلم بمستقبل أفضل ، والرّغبة في التعبير خاصة في ظروف ماقبل ثورة " تموز "

(1) أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث : 287 .

(2) الديوان م1 : 459 .

بالعراق • وواضح-أيضا - أن التداخل بين الصورتين يبدو في شكل نوع من الحلولية في مظاهر الطبيعة ،أصبح فيها الشاعر المسيح مقيما في القمح ، والبذر ، والماء • وهي من لوازم تموز ، وليست من طبائع المسيح الخاصة به كما يلاحظ ذلك أحد الباحثين المسيحيين (1)
وليس هذا غريبا في الفن ، بل هو طريقة في البناء ، تعتبر من أهم طرق تشكيل الرمز في الشعر الحديث • ولا أظن أن يكون هدف الشاعر من اتخاذه هذه " الأسطورة ذريعة يتكنى بها ويصب هواجسه في قلبها ويسترق صاحبها ويسوقه ويزور له شخصية لاتصح فيه " (2)
مثلما استوحى بذلك ايليا الحاوي ،وتعجب من انقطاع السياب المسلم الى الارتشاف من ينابيع المسيحية دون الاسلام • وعلى الرغم من تنقل السياب في هذه القصيدة بين كل أجزاء معادلة الموت ، والانبعاث، كاشارته الى يهوذا رمز الخيانة في الماضي ، والموت في الحاضر ، والى لعازر ، والجند ، وهي تخترق القبر بأقدامها • وهي صورة تذكرنا بفعل الجنود في قصة الصلب ، على الرغم من كل هذا فان اصراره على بذل التضحية من خلال تقمص شخصية المسيح ، ومزجها بتموز، تظل الرمز ،والمعنى الذي ينتظم الأبيات ، لينتهي في الأخير الى قوله:

" بعد أن سمروني وألقيت عيني نحو المدينة
كدت لا أعرف السهل والسور والمقبرة:
كان شيء ، مدى ماترى العين ،
كالغابة المزهرة ،
كان ، في كل مرمى ،صليب وأم حزينة
قدس الرب !
هذا مخاض المدينة " (3)

---

(1) ايليا الحاوي ، بدر شاكر السياب : 106
(2) ايليا الحاوي ، بدر شاكر السياب ج4• 106
(3) الديوان م1 : 462

أنّ هذه الصور التي يبدو طابع بنائها بسيطا - وإن تضمنت الصور التي سبقتها بعض ملامح رمز البطل الذي تقمصه الشاعر - تعبر عن دلالة الرمز في القصيدة ذات الاطار الموسيقي الخارجي المنبني على وحدة التفعيلة من بحر المتدارك • وأنّ صور القصيدة ظلت تتجاوب مع الايقاع الدّاخلي الذي لعب دورا مهما في الابداع الدّلالي ، على شكل ترتيلي يشبه طريقة الانشاد الطقسي في التراث الديني • وقد أسهم هذا الشكل في احتواء المعاناة النفسية ، والاجتماعية في القصيدة • والظاهر أنّ هذه النزعة الرثائية ظلت تساير النغم الدّاخلي في قصائد السيّاب • وقد تعود الى تمكن طبيعتها في أساطير الخصب من نفس السياب ، وذاكرته الثقافية • وقد نجد لها - كما أشار الى ذلك الناقد " الياس خوري - مرجعا في تراث التدب الشيعي وهو اسناد فيه كثير من الصحّة ، خاصّة اذا لاحظنا طغيان هذا النغم الرّثائي على بعض الصور ذات التبريرات الآملة ، والنزعة التفاؤلية ، مثل " أنشودة المطر " •

و نجاح تجربة البناء الرّمزي عنده في هذه المرحلة ، لم يخلّصه من النمط الاشاري للصور ، التي لم تفقد قدرتها على الايحاء والرّمز • و " الصورة الشعرية ، كما يقول تندال في أساسها نوع من الرّمز ، لانّها تجسيد للفكر ، والشعور ، يعبّر به الشاعر عمّا لا يحد " (1) • فمن ذلك قوله في قصيدة " المبغى " بعدما صوّر ، مظاهر الفساد في بغداد ، فتأتي الاشارة في آخر القصيدة ليعلن الشاعر من خلالها توقعاته لهذه المدينة حيث يقول :

"أهذه بغداد ؟
أم أنّ عامورة
عادت فكان المعاد
موتا ؟ ولكنّي في رنّه الأصفاد

---

(1) أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث : 242 •

أحسست ماذا ؟ صوت ناعورة
أم صيحة النّسخ الذي في الجذور " (1)

فالشاعر بهذه الاشارة البسيطة الى "عامورة" توأمة سدوم اللتين أهلكتا بالصاعقة في عهد "لوط" ، يوحي الى مايمكن أن تنتهي اليه مدينة بغداد من سوء الأحوال ، مادامت مستغرقة في فسادها ، وهي اشارة موفقة على حد قول أنس داود ، لكنّها ليست رمزا ناجحا لمحدودية الايحاء فيها من جهة ، ولكونها جاءت كشيء حال في آخر من جهة أخرى .

وأمّا مرحلته الأخيرة التي اتفق النقاد على تسميتها بالمرحلة الذاتية " ، فانها شهدت اضمحلال الرموز عامة ، والمسيح ،وتموز بصفة خاصة . لتحل محلها بعض الرّموز كعوليس" ، وسندباد اللذين يعبّر من خلالهما عن توقه للنجاة ، ولكن بطريقة بسيطة في البناء . ومن وحي عوليس، والسندباد الطرفين المضادين " لشخصية الشاعر ، وحياته ـ فكل منهما ـ الشاعر والرّمز ، جوّاب آفاق ، ولكن أحدهما مغامر ناجح في سبيل غايات بنّاءة، والأخير مفروض عليه أن يرحل عن الدّيار ، وأن يجتاز البحار ، مريضا ينشد العلاج " (2) من وحيهما يكتب قصيدة " رحل النهار" التي تعبّر عن غياب تطلعات الشاعر في البعث الذاتي ،والجماعي ، حيث يقول متقمصا شخصية " سندباد " :

رحل النهار
ها أنّه انطفأت ذبالته على أفق توهّج دون نار
وجلست تنتظرين سندباد من السّفار

---

(1) الديوان م ا :452
(2) أنس داود ، الأسطورة :287

والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار؟
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي هو لن يعود " (1)

ونظرا لما تدعوه اليه مبرراته النفسية من طلب للشفاء ، فقد وجد في شخصيتي " لعازر " و " أيوب " ما يجعله يتقمص الشخصية الثانية مثلا في قصيدة من عشرة أجزاء . وهكذا ساق هذا النبي الذي عرف بالصبر ، الى عمق تجربته الذاتية . وبما أن القصيدة تظل هي الدليل الأول في الحكم على دور الشاعر في تشكيل هذه المحنة التراثية رمزيا ، فاننا نقتطف هذه الأبيات التي يقول فيها :

" لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد أن الرزايا عطاء
وأن المصيبات بعض الكرم .
ألم تعطني أنت هذا الظلام
وأعطيتني أنت هذا السحر ؟
شهور طوال وهذي الجراح
تمزق جنبي مثل المدى
ولكن أيوب ان صاح صاح :

(1) السياب ، الديوان : 229 .

لك الحمد ان الرزايا نـدى
وأن الجراح هدايا الحبيب " (1)

واضح هنا ، أن الشاعر يوظف رمز أيوب من باب المشابهة بين مرضه ، وما حفظه في ذاكرته من عذابات هذا النبي . وهو في هذه الأبيات يقص علينا محنته في صور تقريبية ، رغم أنها تستمد علاقاتها من تجربة الشاعر النفسية ، ولعل في تتابع صور القصيدة ذات الأجزاء العشرة . على هذا النحو ، مرة يناجي فيها ربه ، وأخرى يتخيل نفسه عائدا الى بيته مثلما عاد لعازر الى بيته ، مايشير الى أن الجو التوراتي الذي تزدحم فيه صور سفر أيوب " لم يؤثر في رؤيته . ذلك أن الصور في التوراة ذات شقين ، أولهما احتواء العالم نظاما من الثواب ، والعقاب كيفيا ، واعتباطيا في التنفيذ ، ومن ثم لا تستطيع أن نقول أنه عالم تحكمه العدالة . والثاني عودة أيوب الى الحياة التي أكرهته النكبات على هجرها ، رغم حقدها العشوائي . ولأجل حبه للحياة يغفر للاله الذي متعها (2) . ولما كان الشق الذاتي من المعادلة هو النتيجة التي انتهى اليها السفر ، فان الشق الأول تقاسم الحديث فيه كل من أيوب ، وأصدقائه ، في حوار ذي غرض تعليمي أساسا . فحين يؤكد الأصدقاء اعتباطية الثواب ، والعقاب انطلاقا من تجربة أيوب ، يمثل هو في المقابل الجانب الثاني من الغرض ، وذلك بابداء قبول المصيبة على شكل مواعظ ، وحكم ، وأمثال ، تتعلق بخلق الانسان ، وعلاقته بربه ، والهدف من وجوده . وكلما استرسل أيوب في هذه الأمور بأسلوب يغلب عليه الاستفهام ، والأسئلة الاتكارية ، عاد أصدقاؤه مرة أخرى ليجددوا

---

(1) م ن : 248
(2) يراجع جبرا ابراهيم جبرا ، الأسطورة والرمز ، دراسات نقدية ، ط 2 (المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980) ، 75 .

الوجه الثاني من المعادلة ، فيتهمونه بالضلال ،واقتراف الآثام ، في شكل صور صيغت مضامينها لغرض تعليمي بحت ، لذلك اكتست طابع الحكمة كقول أحدهم : " أما علمت هذا منذ القديم ،منذ وضع الانسان على الأرض ، أن هتاف الاسرار من قريب وفرح الفاجر في لحظة ، ولو بلغ السماء طوله ، ومس رأسه السحاب ، كسجلته الى الأبد يبيد ، كالحلم يطير فلا يوجد ، ويطرد كطيف الليل " (1)

فالملاحظ هنا أن طابع التصوير الحسي في هذه الصور يتماشى مع الغرض ، لأنه ساعد على تقريب الحقائق ، وسهل عملية ادراك المعنى فيها وسير القصة على هذا النمط التصويري ذي الطابع الوعظي ، هو الذي أوصل أيوب الى أن تعود اليه الحياة ،بعد تدخل الرب باقرار قدرته ، وضعف العباد ، مستندا في ذلك الى صور من واقع الانسان ، والحيوان ، والنبات .

أما السياب في القصيدة ، فيبدو أنه متوقع رغم المحنة العدالة من الله، وقد بنيت أجزاء قصيدته في مناخ من المناجاة ، والتضرعات ، فجاءت الصور تحمل طابع الالحاح في الطلب ،والحمد معا ،حتى وهو يذكر زوجته وأطفاله مبررات لذلك الطلب .

ومن ثم لايمكن أن ندخلها في باب الادانة كما يقول الورقي (2) ، لأن الغرض في القصيدة هو "عرض حالة " وليس غرضا دينيا ، وهذا مايدفع بالقصيدة خارج جدران الأصل التوراتي ، رغم ما يوهمنا به العنوان ، ويبقى رمز أيوب في استعماله موافقا لدلالة الاياب ذاتها التي اشتقت منها كلمة "أيوب" ، التي تقتضي أن يعود بعد المحنة الى ماكان عليه من قبل ، دون أن يحدث

(1) سفر أيوب ، 20 .. 4 _ 8

(2) سعيد الورقي ، لغة الشعر : ر 325

ماينافي وحدة الاياب في المرتين الأولى ، والثانية ، خلال المحنة . وهذا يقربه من أسلوب التضرعات الاسلامية ، وهي ظاهرة بدأ حضورها يغمم أشعار هذه المرحلة .

أما الومضة الأخيرة من عبقرية السياب في استخدام الرّموز كما يصفها أنس داود ، فهي قصيدة " ارم ذات العماد " التي يتشكل فيها رمز الأمل ، والبسمة ، إلهاريين ، انطلاقا من الصور الأخيرة ، التي تلعب فيها عناصر القصة الدينية ، والأسطورة الشعبية مهما في بلورة موقف السيّاب الذاتي .والصور في القصيدة تنطوي على حركة التقابل بين ثنائية ماهوكائن ، وما يجب أن يكون .هذه الثنائية ذات أبعاد نفسية نصل اليها في نهاية القصيدة .وقد صاغ الشاعر هذا الرمز في تجربة جدّه الشيخ الصّياد الفقير ، وتقوم الصور بمهمة التحليل التدريجي للموقف الذي ينمو بنمائها ، وتصاعد الأحداث التي تقود الشيخ نحوحلم مالبث أن تمّ حتى هوت معالمه . ونراه منذ البداية يحيط صوره بهالة من الأجواء الخرافية الغيبية ، حيث يقول :

" ياصغار ،
مقامرا كنت مع الزمان ،
نقودي الأسماك ، لا الفضّة والنضار ،
والورق الشباك والوهار
وكنت ذات ليلة
كأنما السّماء فيها صدأ وقار ،
أصيد في الرملية
في خورها العميق ،أسمع المحار
موسوسا
كأنما يبوح للحصى وللقفار

لقد اكتسبت الصور في القصيدة طابع هذا الحلم ، الذي يوحي بعلاقة الانسان بالحياة ، وبالسعادة . وهذا النوع من بناء الرمز لا يدركه القارئ الا بعد انتهاء القصيدة . والشاعر الذي يكلّف نفسه عناء متابعة هذا البناء ، لا بدّ أن يكلّفها مضاعفة درجة الايحاء في كلّ صورة من صور القصيدة ، لتكسب بعد اكتمال تطوّرها وتحقّقها معناها الكلّي أو الرّمز البؤري في القصيدة ، وعلى الرّغم ممّا اكتنف هذه القصيدة من تدخل مباشر قطع به السيّاب الجو الدّرامي ، فانّ هذا الرّمز عرف تطورا في توظيفه مقارنة بمن سبقه من شعراء المهجر مثل "نسيب عريضة " في قصيدته " على طريق ارم " وقد سبق الاشارة الى ذلك أنس داود .

وبعد هذه الملاحقة لتطور أساليب بناء الرّمز عند السيّاب ، منذ أن كان صورة اشارية ، الى أن تحول الى بناء كلي ينتظم القصيدة ، ندرك بوضوح أنّ هذا التطور تدخلت في تحديده مناخات ثقافية ، ونفسية معينة بدء من تأثره باليوت " و " اديت ستويل "التي محنته المرضية " . ولاغرو في ذلك مادامت تجربة السيّاب ريادة ، فهما نشأ الشعر الحديث ، وفيهما عرف التعبير الرّمز ، والصورة حين يكتفيان بذاتيهما ، وحين يقعان فريسة التداعي ، ومجانبة الكشف . وفي وسط الاكتمال الموسيقي الذي جمع بين التفعيلة ، والايقاع المتآلف مع القافية تجسدت هذه التجربة التي وصفها أدونيس بأنها " لقاء بين عالم يتراجع وآخر يتقدم " (1) . ومن العبث أن تنكر على السيّاب فضل السبق ، وان أخطأ ، لنتحامل على تجربته كلّها ، كما فعل أحد الدّارسين ، حين وصف صوره بالانفعالية ، واللاّ مسؤولية ، والتشابيه الطائشة الرعناء ،

---

(1) أدونيس ، زمن الشعر : 125 .

وعدم الصدق ،والتزوير (1) ، وغيرها من الألفاظ التي لاتمت الى النقد الموضوعي بصلة •

+ + +

واذا كان بناء الصورة ، والرمز عند السياب قد تجلّى في مستويين اثنين حدّدا أنماط الرّمز عنده ، حين يصبح مجرد اشارة لاتتعدى وظيفته حدود المقارنة ،والتشبيه ، وذلك ما سميناه " بالصورة الاشارية " ، وقد طغى هذا الموضوع على شعره ، وحين تكون وظيفة الرمز في القصيدة بنائية مثلما لاحظنا في المسيح بعد الصلب مثلا ، فانّ بناء الرّمز عند الشاعر صلاح عبد الصبور – وهو الذي استوقفته – مثل السياب – رموز اليوت ، الى جانب جسارته اللّغوية ،ووقع تحت تأثير الكتاب المقدس ، والتراث الصوفي – قد عرف أساليب مختلفة من البناء ، كان لثقافته المذكورة أثر بالغ في تطورها • وعلى هذا الأساس ، فانّ الصورة والرّمز عند الشاعر قد خضعا في بنائها للتجربة الشعرية التي بلورها رصيده الثقافي ، فعلى الرغم من تنقله فيها من الرومنسية ، والواقعية (فنيا) ، في بداية أشعاره الى الصوفية ، فالوجودية ، والعبثية ،فكريا ، فيما بعد ، فانّ طابع المأساة كان له دور في صبغ رموزه ، وصوره الشعرية بنزعة تأملية اقتربت به من النثرية في أحيان غير قليلة • لقد اتكأ الشاعر في بداية تجربته الشعرية على رموز الحالات النفسية ، كالحب ، والحزن ، والرّموز الطبيعية التي تقترب من رموز الرومنسيين ،كما لايكاد يختلف في بناء صوره عنهم ، فمعظمها تستمد عناصرها من الطبيعة للتعبير عن حالاته النفسية التي كان الحزن أهمها •ولعل في قصائد مثل "رحلة في الليل " ، و " الحزن " ، وأغنية حب ،وأناشيد

---

(1) يراجع ايليا الحاوي ،بدر شاكر السياب: ج 4 : 86 – 87 •

غرام " مايدّل على ذلك . وأهم مانلاحظه في رموز هذه المرحلة أنها - على الرغم ممّا أبداه الشاعر من تأثر بالكتاب المقدس - بقيت موافقة لطبيعة التوجه ، والتجربة ، ذلك ما يتجلّى في قصيدته " أغنية حب " التي يقول فيها :

" وجه حبيبي خيمة من نور
شعر حبيبي حقل حنطة
خدّا حبيبي فلقتا رمّان
جيد حبيبي مقلع من الرّخام
نهدا حبيبي طائران توأمان ازغبان
حضن حبيبي واحة من الكروم والعطور
الكثر والجنّة والسلام والأمان
قرب حبيبي " (1)

انّ ماميز هذه الصور هوغلبة المصدر الطبيعي ، والحسّي على عناصرها . وهي ميزة عناصر الصورة الرومنسية بلا شك . غير أنّ تأثير التوراة واضح في الصور الأولى . واستلهام الشاعر هذا النمط من تركيب الصورة راجع أساسا الى طبيعة التجربة الرومنسية ذاتها ، وهي التي جعلته ينقل لنا طبيعة الصورة التوراتية الموجودة في نشيد الأناشيد ، حيث جاء في ذلك القول :

"شعرك كقطيع معز رابض على جبل جلعاد . أسنانك كقطيع الجزائر الصادرة من الغسل .. شفتاك كسلكة من القرمز ، وفمك حلو . خدّك لفلقة رمّانة تحت نقابك . عنقك كبرج داود المبني للأسلحة .. ثدياك كخشفتي ظبية توأمين يرعيان السّوسن " (2)

---

(1) الديوان م 1 : 67 - 68 - 69
(2) نشيد الأناشيد ، الاصحاح 4 : 2 - 6

ان هذه الصور تستمد عناصرها من طبيعة بيئية بدوية معينة ، وقد جاءت هذه العناصر أطراف مشابهة في وصف جسد الحبيبة مبنية على تتبع أجزاء الجسد بالترتيب ابتداء من الشعر حتى الثديين • وهي نفس الطريقة التي اعتمدها عبد الصبور ، بل أن صوره تكاد تكون صور النشيد نفسها • وسواء رمز الشاعر بهذه الصور الحسية الى أشياء أخرى ، أم أراد بها التعبير عن الرغبات الانسانية الأولى ، استنادا الى الواقعية في التقاط الأحداث الصغيرة التي دعا اليها اليوت ، فانها تظل مرحلة بدائية من مراحل بناء الصورة ، والرمز عند الشاعر ، وقد تدل على أخطر جوانب تأثير التراث الديني العبري فيه •

وفي ديوان " أقول لكم " نلمح تحولا في التوجه الفكري ، حيث نلمس ابتعاده عن النزعة الرومنسية ، لنقف عند شكل أهم مايميزه هو المواقف الفكرية التي تعكسها بناء الصور ، والرموز عنده • وقد بدا واضحا في هذه المجموعة تأثر الشاعر الكبير بالكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد ، تأثرا بلغ حد اقتباس بعض الصور فيه • وقد انعكس هذا على بناء قصيدة عبد الصبور • ولم يجد الرمز بمفهومه الواسع مكانا من اهتمام الشاعر ، لتمكن ذلك التراث منه • وقد نرجع ذلك تجوزا لتوجه الشاعر الفكري ، والتأملي ، وللموقف النبوي الذي اتخذه الشاعر في تلك المرحلة ، الذي وجدنا لـه ما يبرره في البحث عن الخلاص بالكلمة في الباب الثاني • وما وجود عناوين : " الألفاظ " و " كلمات لاتعرف السعادة " و " أقول لكم " ، الا دليل على ذلك • وللوقوف عند طريقة الشاعر في بناء الصورة في هذه المرحلة نقرأ هذه الأبيات من قصيدة " الألفاظ " حيث يقول :

"كفي ، كفي ، أن الألفاظ ثمار الأشجار
أبهى ما تحمل من نوار
وكما أن الشجر الطيب

يعطـي تمـرا طيـب

فالانسان الطيب لا ينطـق الا اللّفـظ الطيب ". (1)

نقـرأ في قصيـدة أخـرى :

"مايـولد في الظلمات يفاجئـه النـور

فيعـرّيـه

لا يحيـا حـبّ عـوّار في بطـن الشك والتمويـه

لا يقتـات الانسان فـم الجرح الصـديـان

... ويلـتـذ

لا تـوضـع كفّ في نار ... لاتهتـــز " (2)

فنحن نرى طغيان النبـرة الخطابيـة ،البرهانيـة التي تعتمد على القيـاس الذهني كما أشار الى ذلك أحمـد فتـــوح (3) ، واذا صاغ الشاعـر صـوره بهذا الشكـل فانها تفقـد ايحائيتها مهما بلغـــت رغبـــة الشاعـر في جعلهـا رمـــوزا معينـــة . وسـواء كانت هذه اللّهجـة التقريـريـة النثريـــة مقصـودة تبعا لمفهـوم الشاعـــر للغـــة الشعر ذاتها ، أم كانت ناتجـة عن تقمص الشاعـر لموقـــف السيـــد المسيح . فانّ مصـدر هذه الصـور قـد أثـر في طبيعـة البنــــاء ذاتها ، وذلك ما نستشفـــه من خلال ماجاء في انجيــــل متى : "من ثمارهم تعرفونهم ... هكذا كل شجرة جيـدة تصنع أثمارا جيدة ،وأما الشجرة الرديئة فتصنع أثمارا رديئـة " (4)

واضح من هذا تأثر عبد الصبور في بناء صور الأبيات الاولـى بطريقة النص الانجيلي في شكـل موازنـة بين الانسان ، والشجرة في اللّفـظ ،والثمر

---

(1) الديوان م1 : 121ـ 122

(2) م ن :

(3) يراجع ، الرمز والرمزية : 284 .

(4) انجيل متى . اصحاح 7، فقرة 16ـ 17 .

بهذه الطريقة البسيطة . وقد تعرض القرآن الكريم لنفس الفكرة بقوله تعالى : " ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة ، أصلها ثابت وفرعها في السماء ، تؤتي أكلها كل حين باذن ربها ، ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون ، ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار " (1)

فنحن نلاحظ الأسلوب القرآني ، وهو يوازن بين الكلمة الطيبة والشجرة الطيبة ، وبين نقيضيهما من الخبائث ، فهو لم يعد الصياغة في الصورة الأخيرة ، وانما اكتفى بعبارة " اجتثت من فوق الأرض " ليكون المقصود الشجرة الخبيثة .

والتأثر بأسلوب الكتاب المقدس واضح في الأبيات التي تبدو على شكل حكم ، وأمثال تذكرنا بطريقة سرد سفر الجامعة في التوراة ، حيث جاء في ذلك قول الجامعة : "كل الأنهار تجري الى البحر والبحر ليس بملآن . الى المكان الذي جرت منه الأنهار الى هناك تذهب راجعة . كل الكلام يقصر .. العين لاتشبع من النظر ، والأذن تمتلئ من السمع . ماكان فهو مايكون والذي صنع فهو الذي يصنع فليس تحت الشمس جديد .. الأعوج لايمكن أن يقوّم والنقص لايمكن أن يجبر " (2)

وقد لانجانب الصواب اذا قلنا ان ورود صور عبد الصبور بهذه الطريقة التي أصبحت في شعره قالبا لأفكاره يجعلها ضيقة الايحاء ، والدلالة ، وأبعدها عن مفهوم الرمز الحديث .

وفي عمق هذه الحدود الضيقة من بناء الرمز ، والصورة عند الشاعر في هذا الديوان ، يبرز عنصر التشخيص الذي يمكن اعتباره تطورا طبيعيا لبناء الصورة التي بدأ تجسيدها بحالات

---

(1) سورة ابراهيم . الآيات 24 ، 25 ، 26

(2) سفر الجامعة . اصحاح 1 : 8 . 9 . 10 .

النفس ، والتعبير بالحسّ مثلما وقفنا على ذلك في المرحلة الأولى . وبهذه الوسيلة يأخذ بناء الرمز عنده شكله المكتمل ، ذلك ماجسدته قصيدة " العائد " في هذه المجموعة . والتشخيص وسيلة قديمة لتفسير الخير والشرّ . وهي صفة كما يرى أحد النقاد " تتسرب في كياننا عميقة موغلة لأسباب قد يكون من بينها بقايا الاعتقادات القديمة في أنفسنا ،في شكل غامض ، وحاجة الانسان الى وثاق يربطه بالطبيعة " (1) وهي فوق كل هذا وسيلة فنية لها من القدرة على التكثيف ، والايحاء ما يجعل الصور تتآزر حول وحدة الرّمز الذاتية . وذلك ما نجده في قصيدة " العائد " التي استلهم فيها قصّة الابن الضال في الانجيل متخذا اياها مستوى مباشرا لرمز الحبّ حيث يقول :

"طفلنا الأول قد عاد الينا
بعد أن تاه عن البيت سنينا
عاد خجلان .. حييّا وحزينا
فتلمسنا بكف نبضت فيها عروق الرّعشة الأولى الجبينا
... كان طفلا عندما فرّ من البيت وولّى
من سنين عشرة
قل لنا أيها العائد هل أنت مقيم بيننا
واتئد ياطفلنا الأوحد ..
فالدّنيا عقيم وعجوز
لم يعد غيرك في الدنيا .. لنا " (2)

---

(1) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية :136 .

(2) الديوان : 133 ـ 136 .

فمن خلال هذه الصّور الممتدة على طول القصيدة التي يقتص فيها الشاعر آثار عودة الابن على نفسيهما - وهي تقع تباعا ،ملتفتا بين الحين ، والآخر الى تيه الولد في الماضي - استطعنا أن نحدس المستوى الثاني الذي يرمز اليه الشاعر، بوساطة عملية ذهنية بدت فيها عناصر الصور موحية متجاوزة معناها المباشر . وهذا يخالف طبيعة الصور في قصة الابن الضال في الانجيل التي جيء بها لاخبارنا بعودة الابن ، وماتبعه من آثار هذه العودة في قلب الأب ، التي عبّر عنهما بذبح عجل سمين ، والباس الولد حللا مختلفة . ويبدو أنّ عبد الصبور قد أحسّ بعد تجربة " أقول لكم " بطغيان نزعة الفكر على قصائده ، فحاول أن يجد لهذه النزعة شكلا أقل جفافا من أسلوب الوعظ ، والخطابة .وربّما وجد في التراث الصّوفي ، وايحائيته ما يخفف من ذلك الأسلوب، فنجد في " أحلام الفارس القديم " ، تمثيل بعض القصائد أحدث أبنية الرّمز عنده لا لأنه انصرف الى النماذج الرّمزية التراثية وتصويرها تصويرا يشف عن أفكار ومشاعر عصرية فحسب كما أشار الى ذلك أحمد فتوح (1) وانّما أيضا لطبيعة تحول التجربة ذاتها ، التي بلغ فيها حدّ اليأس ،وطلب الخلاص بالموت، وهو نوع من التجارب التي تتعلق بالروح أكثر من الفكر ،وان جمعتهما نزعة التأمل . وهوفي اتخاذه هذه النماذج يحاول أن يجعلها رموزا لتأملاته الرّوحية التي تتصل بمصطلحات المتصوفة كالرضا ، واليقين ، والطهارة ، وغيرها . وهذا يعني أنها نتاج تأثر أمين بتجارب المتصوفة ، وليست كلّها تطبيقا أمينا لنظرية اليوت في المعادل الموضوعي ، كما يرى أحمد

---

(1) يراجع الرمز والرمزية :276 .

فتوح (1) ، على الرّغم من توافق تطلعات النظرية مع التجربة الصوفية في الفن . ولا بد لنا ونحن نذكر علاقة الشاعر بالمتصوفة أن نشير الى اغفال أنس داوود لها ، وتفسيره قصة الخروج هذه بامتداد أسطورة " السندباد " في شعره ، وتحولها في هذه القصيدة من الرحلة في الخارج الى الرحلة في الدّاخل . (2)

يعود تطور بناء الرّمز في هذه المرحلة ، الى توسل الشاعر بهذه النماذج وبما يعرف بأسلوب " الرحلة " ، وهي الوجه الآخر من أسلوب القص . وصلاح عبد الصبور يعتمد الرحلة طمعا في حياة أفضل ، تبعده عن كلّ قيد ، وهي نظرة مثالية تجتذب مسوغاتها من ضرورة الانسحاب ، أو الهروب من الواقع ، الى عالم آخر ، قد يوحي له بالنجاة . لكنّه ينتهي به الى السّقوط مثلما تجلّى في آخر دواوينه " الابحار في الذاكرة " . وقصيدة "الخروج " من بين القصائد التي وظف فيها الشاعر هذا الأسلوب مستعيرا في ذلك قصة هجرة الرسول صلى الله عليه وسلم من مكة الى المدينة ، وهو يقدمها لنا في صور تستمد عناصرها من بعض أحداث التجربة النبوية ، كمجابهة الكفار للرسول وبقاء علي في فراشه ومصاحبة أبي بكر له ، وتيه سراقة أثناء البحث عنهما . كما أشار الى قصة تحول زوجة سيدنا لوط الى عمود من ملح عندما التفتت وراءها ؛ كل ذلك ليوحي بنقيضهما الى طبيعة التجربة الروحية التي يرمز اليها فيقول في أحد المقاطع :

" أخرج من مدينتي ، من موطني القديم
مطرحا أثقال عيشي الأليم
فيها وتحت الثوب قد حملت سرّي

---

(1) . أحمد فتوح : 276 .

(2) أنس داود ، الأسطورة في الشعر العربي الحديث .

فكل ما أريد قتل نفسي الثقيلة
ولم أغادر في الفراش صاحبي يضلّل الطلاب
فليس من يطلبني سوى أنا القديم " (1)

فبوساطة هذه العناصر الجزئية التي يلتقطها الشاعر من التراث الديني ، ينصو دف• تأملي القارئ• ،وهذه الصور ،ايحاء• بفكرة معينة تؤديها صورة : " يطلبني سوى أنا القديم " ، لنشعر بعد قراءة باقي الصور العالقة بسياق تجربة الخروج هذه ، أن الرمز الذي يشقه سوف يتضح في نهاية القصيدة ، حين يشير الى رغبته في الموت من أجل الطهارة ، والبعث ، والذهاب الى مدينة وسمها بالحق ، والنور ، لاتعدو أن تكون رمزا للعالم المثالي الذي تهفو اليه نفس الشاعر • ونلاحظ اعتماده على تشخيص هذه الرحلة في هجرة الرسول ليفاجئنا في قلب المستوى المباشر هذا ، بامكانية الحدس بمعنى آخر أكثر تجريدا •

ولكن هذا لايعني أن الرمز هو انفعال بمعنى ، أو فكرة عامة تحتكم الى دلالتها مجموعة من الصور • بل هو علاقة ، وطريقة في البناء ، لايمكننا التوقف عندها مالم تتجاوزها الى غيرها (2) ، وبه يتحدد السياق في القصيدة • وقد رأينا كيف يوجه عنصر القص هذا السياق • وانطلاقا منه عرفت القصيدة العربية الحديثة توجها دراميا أكبر ، باعتمادها على عنصري الحوار ، والمنولوج ، مما مكنها من استيعاب حركة الصراع بمختلف أبعادها • وسواء أكان لهذه العناصر دور تمكين الرمز من القصيدة ، أم كان للرمز الدور نفسه في وسم النص بهذا الامتداد ، فان الذي تلاحظه هو تميز هذا النوع من القصائد بخاصية التواصل الدلالي بين السياق ، واللاحق من الكلمات ، والصور • وهذه الخاصية لايحددها الانفصال

---

(1) الديوان م1 : 235 ـ 236 •

(2) يراجع مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية : 155 •

في القصيدة ، كما أصرّ أحد الدّارسين على منحه ـ هذا الانفعال صفة العضوية ، والتلاحم ، والترابط بين الصّور (1) . لا لكون الرّمز ليس انفعالا فحسب ، بل لوجود صور في القصيدة الواحدة تحمل انفعالات مختلفة قد تتناقض أحيانا ، ولاتلتقي ، ورغم ذلك ، فاننا نقع فيها على نوع من الترابط ، والعضوية التي تؤدي كلها الى الرّمز ، وهذه الانفعالات من أهم وسائل البناء الحديثة في الشعر التي ساعدت في ترسيخ الحسّ الدّرامي .

وتعتبر قصيدة " مذكرات بشر الحافي " مثالا لأسلوب هذا التوجّه ، ففي حوار " بين بشر الحافي " والشيخ " بسام الدين " تتضح علاقة كل منهما بالحياة ، والواقع ، وذلك من خلال صور بسيطة تغلب عليها النزعة التأملية لفكرة الشر والخير في هذا الوجود ، حيث يقول على لسان " بشر " :

" ونزلنا نحو السّوق أنا والشيخ
كان الانسان الأفعى يجهد أن يلتف على الانسان الكركي
نزل السوق الانسان الكلب
كي يفقأ عين الانسان الثعلب
ويدوس دماغ الانسان الأفعى
... ياشيخي بسام الدين
قل لي : " أين الانسان .. الانسان ؟ "شيخي بسام الدين
يقول : اصبر ... سيجيء
سيهل على الدنيا يوما مركبه " (2)

فعلى الرغم من أنّ هذه الطريقة تجاوزها التعبير الشعري ، وهي شبيهة بما يعرف بالحكاية الرمزية ، فانّ الشاعر استطاع أن يجعل هذا الأسلوب يأخذ جانبا من مهمته في التعبير بوساطة الرّمز . ولم يكن الهدف منها

(1) يراجع نعيم الباني ، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث (منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق . 1983) : 268 .
(2) الديوان م1 : 267 ـ 268 .

كما كان من قبل في الحكاية الرمزية الخروج بفكرة ،أوقيمة تعليمية، بل الرمز الى الانسان في شعوره بفساد الطبيعة البشرية نتيجة فقدان ما سمّاه بالرضا ، واليقين في بداية القصيدة .وهي كلها رمز الى أزمة الشاعر ، والمثقف العصري على السواء ، ولعل في ربط هذه الأزمة بشخصيات صوفية ما يعزّز هذه العلاقة الرّمزية ، ذلك مايخالج المتصوف من عزوف عن الواقع اليومي ، وانفصال عن موكب الحياة من حوله ، شبيه بما تحسّه الذات الشاعرة من برم بذاتها ، وبالوجود . (1)

وصلاح عبد الصبور منذ البداية اذ يبين لنا تجربة الأزمة هذه ، ويربطها بمصطلحات صوفية كالرضا ، واليقين - انما يقوم بما يشبه وساطة التكثيف من كلام " بشر " ، ورد الشيخ " بسام الدين " الذي يرمز الى الانسان العادي الذي يسيطر عليه شعور متفائل سانج لايرضى " بشرا الحافي " .

ولقد يوحي كلامنا عن قدرة عبد الصبور على صياغة الرّمز من خلال هاتين القصيدتين ، أن نجاح الرّمز في القصيدة يتعلق بانتظامها كلية ، على الرغم من أهمية هذا البناء ، ولكن الصحيح أيضا أن أهمية الرّمز تكمن في مدى قدرته على امداد القارئ بالايحاءات في القصيدة ، حتى وان وجد في صورة واحدة يمكن أن يمتلك القيمة الجمالية الرمزية نفسها التي تمتلكها القصيدة الرّمز ، ودليلنا على ذلك مايقوله عبد الصبور في قصيدة " أغنية الى اللّه " :

"لينتشرفتات لحمنا على جناح عيشنا الغريب
ولتتغرّب في قفاد العمر والسّهوب
ولننكسر في كلّ يوم مرتين
فمرة حين نقابل الضياء
ومرّة حين تذوب الشمس في الغروب

(1) يراجع فتوح أحمد ، الرمز والرمزية : 322

فقد أردنا أن نرى أوسع من أحداقنا
وأن نطول باليد المجذوذة الأصابع
سماء أمنياتنا " (1)

ففي هذه الصور يتراءى لنا كل من رمزي آدم وبروميثيوس، ولكن الشاعر كنّى عنهما بنتيجة عطهما في صورتي: "أن نرى أوسع من أحداقنا"، و"أن نطول باليد المجذوذة الأصابع" الى خروج آدم من الجنة مطرودا، بعد أن خالف أوامر الله، وأكل من شجرة "المعرفة" ونتيجة سرقة بروميثيوس النار التي انتهت به الى العذاب المتكرر الأبدي، الى علاقة الفنان بالواقع، أو ربما هي علاقة المثقف بالسلطة. ولم لا تكون علاقة الانسان بالقدر؟ وهذه العلاقة تستجليها عناصر الصور اللاحقة، وتؤكدها. وهذا يعني أن الرمز يبقى ابن السياق، وأباه كما يقال. وقد تقع على النقيض في احدى الصور من قصيدة لعبد الصبور في مرحلته الأولى حيث يقول مبينا أثر رسالة صديقته في نفسه:

"خطابك الرقيق كالقميص بين مقلتي يعقوب"

فالصورة كما هو واضح مبنية على علاقة تشبيهية بسيطة لاتوحي بأكثر من تبيان أثر قميص يوسف في عيني أبيه، حين ارتد بصيرا، بعلاقة الأثر الذي تركه الخطاب في نفس الشاعر. والصورة كماأشار الى ذلك أحد النقاد مستهلكة، وقد سبقه اليها "المتنبي" بألف عام حين قال في مدح كافور:

كأن كل سؤال في مسامعه قميص يوسف في أجفان يعقوب

وانتهى بعد مقارنة الصورتين الى أن صورة المتنبي أكثر عصرية من صورة الصبور الأول حول المسموع الى مشاهد، وجعل القميص في الأجفان وليس بين المقلتين. (2)

---

(1) الديوان م1: 204
(2) يراجع محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الفني: 23.

وهكذا تبدو صورة عبد الصبور ليست جزء بنائيا في القصيدة بقدر ما ساعدت على توضيح احساس الشاعر بفرحه . أن هذه الصورة ذاتها التي توهّم البعض أنها تمتلك من خاصيات التكثيف ما يجعل الشاعر يستوعب بها تاريخ الانسان الزاخر ، والمستقر في الضمائر (1) مهما بلغت من الايحائية والقدرة على احتواء التاريخ - لا تتوفر على ما نستطيع به أن نعتبرها رمزا ، لأنّ " الذي يجعل من الصورة رمزا ليس وفرة دلالتها ، وكثرة معانيها ، وقدرتها على الايحاء ، والتداعي ، وانما هو وضع خاص لها ، تكون فيه نسقا كاملا من التجربة " (2)

وبتوجه الشاعر الوجودي عرف هذا الأسلوب عنده بعدا أعمق من حيث دلالاته الرّمزية ، وتحقيقه للصور امتدادا دلاليا ينزاح عبر كامل القصيدة . وذلك ما تجلى في معظم قصائده الأخيرة ابتداء من ديوان " شجر اللّيل " ، حتى أصبحت هذه الرحلة أسلوبا في البناء ، ورمزا لأشياء كثيرة كان أهمها البحث عن اليقين ، والمعرفة . وقد استمد لها من المصطلحات الصوفية ما يزيد في تعميق دلالتها . وذلك ما تجلّى مثلا في قصيدته " تأملات ليلية " حيث نلمح تنامي الرحلة على هذا النحو بحيث يستعصي علينا تجزيء القطعة :

" أبحرت وحدي في عيون الناس والأفكار والمدن
وتهت وحدي في صحاري الوجد والظنون
غفوت وحدي مشرع القبضة مشدود البدن
على أرائك السّعف
طارق نصف اللّيل في فنادق المشردين
أو في حوانيت الجنون
سريت وحدي في شوارع لفاتها سماتها عماء
أسمع أصداء خطاي
ترن في النوافذ العمياء

(1) يراجع عزالدين اسماعيل ، الشعر العربي المعاصر: 104
(2) نعيم اليافي ، تطور الصورة . 289

وطرت بين الشمس والسحابة
ونمت في أحضان ريشة الكتابة
لكنني هذا المساء
ممددا ساقي في مقعدي أحسّ أنني خائف
وان شيئا في ضلوعي يرتجف
وأنني أصابني العيّ فلا أبين
وأنني أوشك أن أبكي
وأنني سقطت في كمين " (1)

فواضح في هذه الرّحلة أنّ الصور تتبع في حركتها الطاقة الرّوحية للشاعر ، وتسير بالتدريج متعلقة بالابحار غارقة بين التيه ، والغفوة ، ثم سارية طائرة ، لتسقط مرّة أخرى في كنف النوم ، والاعياء ، ثم السقوط في الكمين ، تحت ايقاع خافت ساعدت تفعيلة الرجز " مستفعلن " في ابعاده عن الحركة ، والتوتر ، رغم سمة الصعود في الرحلة ، ربما لارتباطها بالحركة النفسية والروحية التي توحي بالوحدة ، والبعيدة عن كلّ معطيات الواقع . وللايقاع في الشعر الحديث ارتباط وثيق " بحركة النفس ، وتموجاتها ، وحركة الانفعال ، وذبذبته " (2) . وقد اقترنت تفعيلة الرجز ، والقافية ذات الساكنين بأغلب شعره . ويصحّ لنا تفسير ذلك بظاهرة التأمل الهادئ عنده ، وذلك مانلاحظه في هذه الصور المستجيبة لكثافة الطاقة الروحية لهذا المعراج الذي يشبه معراج المتصوفة لبلوغ مرحلة الرؤية ، واليقين .

وبهذا الشكل تنتهي تجربة عبد الصبور الرمزية . وبانتهائها يجسّد أبرز سماتها وهي " التصميم التأملي " الذي حدّد بناء

(1) الديوان م 3 : 449 ، 450
(2) السعيد الورقي ، لغة الشعر : 233 .

الصورة والرمز عنده ، وقربها من النثرية المكثفة ، عكس صور السياب رموزه التي تحكمت فيها قليلا أو كثيرا سمة التداعي ، والتفصيل .

+ + +

وان استطاع عبد الصبور أن يبعث لنا داخل نثرية قصائده طاقة ايحائية مكثفة من خلال توظيفه بعض الرموز ، والصور المجسدة ، فانّ الشاعر خليل حاوي بوعيه لمفهوم الخلق العضوي في الشعر (1) استطاع أن يبدع رموزا ينصهر فيها الجزئي ، والكلي في وحدة يتعذر على المرء حلها . وذلك أهم مايميز بناء قصائد خليل الرمزية كما سنرى في تطوره الشعري .

فانطلاقا من حضارية التجربة عند الشاعر ، يبرز في ديوانه الأول خطاب الهوية من خلال رموز استمدها من أساطير الحضارة الفنيقية . ومن الأساطير الشعبية . وكان الدرويش فيها رمزا لغياب الفعل في الواقع العربي . ولقد اتخذ في بناء رموزه موقفين اثنين يكون في الأول متقمصا ذات اله التوراة الذي يرسل الصواعق ، والطوفان على الغائبين في الواقع . وفي الموقف الثاني متلبسا الذات الابتهالية التي تذكرنا بظاهرة استصراخ الخصب في الأساطير الوثنية . وبين الموقفين كان يتقمص أحيانا شخصية السيد المسيح مازجا بينها وبين تموز كما فعل السياب . وعلى الرغم من هذه المواقف التي فرضت على قصائد خليل نوعا من الوحدة ، فانّه في بنائه الرمز خضع - ككل الشعراء - الى أولية التوظيف ، بجعل رموزه في بعض الأحيان تنمو وسط صورة لاتتعدى - رغم ايحائيتها - تأكيد التوجه العام للقصيدة ، ذلك مانلاحظه مثلا في احدى قصائده حيث يقول :

" في ليالي الضيق والحرمان
والريح المدوّي في متاهات الدروب .

---

(1) يراجع مقاله ، " الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده ، الآداب يناير 1969 .

من يقوينا على حمل الصليب (1)

فرمز الصليب هنا - رغم ما توحيه صورة حمل عبئه التي تشير الى حادثة صلب المسيح - قد جاء للتعبير عن جزء من بدائل الخلاص الى جانب صورة السأم في الصحراء، وغيرها من الصور التي جاءت بعدها . وهو مستوى جزئي من توظيف الشاعر للرمز تجده في مجموعته الأولى خاصة ، ذلك مانلاحظه كذلك في عصر الجليد حيث الحنين الى صرير الباب ، والغلال ، والخمرة . والى تموز بعل ، والعنقاء، وكلها رموز ترد في صور ابتهالية كقوله :

" يا اله الخصب ، يا بعلا يفض
التربة العاقر
أنت ياتموز ، ياشمس الحصيد
نجنا ، نج عروق الأرض
من عقم دهاها ودهانا
عبر صحراء الجليد
أنت ياتموز ، ياشمس الحصيد ." (2)

أن هذه الصور التي تنتهي بما يشبه الترانيم الدينية ،وان عبرت عبر ايحاءات عناصرها الأساسية تموز ، وبعل عن رغبة الشاعر في تجاوز الجدب الحضاري للأمة العربية - بقيت أجزاء رمزية في عمق تلك الرغبة . وهذا ما يمنحها صفة الرموز الجزئية في القصيدة .

ولعل هذا النمط من بناء الرموز ، والصور عند خليل حاوي يتضح أكثر في قصيدة " عودة الى سدوم " التي صاغها للتعبير

---

(1) خليل حاوي ، الديوان : 22

(2) خليل ،الديوان : 89- 90 .

عن افتقاد الذات الشرقية وراء مضاربات اللا فعل ،والجدب ،فيقول في أحد مقاطعها :

"عدت في عيني طوفان من البرق
ومن رعد الجبال الشاهقة
عدت بالنار التي من أجلها
عرضت صوري للصاعقة
جرفت ذاكرتي النار وأمتي
كل أمسي فيك يانهر الرماد :
صلواتي سفر أيوب ،وحتى دمع ليلى ،خاتم من شهرزاد
فيك يانهر الرماد " (1)

ونلاحظ اشارات الشاعر في هذه الصور الى بعض الرموز الدينية ، والشعبية التي جاءت هنا لتعبر عن نزعة الاستسلام التي يرثيها في ذات العربي . وفي تتابع هذه الرموز في شكل صور اشارية ما يؤكد طبيعة التجربة في نهر الرماد . وقد عبّر عنها الشاعر نفسه " بمحاولة عسيرة في التعبير عن رؤيا تتوهج عبر ضباب متكاثف ، وتنبثق عن ضغط أزمة مرهقة تمحّت فيها الحدود وتعددت الأبعاد " (2)

وعلى الرغم من ضبابية المرحلة ، فانّ الشاعر استطاع أن يتلمس الاطار الحقيقي لبناء الرمز في القصيدة من خلال تحويل القصة الدينية الى مايريد أن يرمز اليه على المستوى الذاتي ، والجماعي ، ذلك ما ظهر في قصيدة سدوم ، حيث يقول في أحد المقاطع بعد أن يرسم لنا صورة عامة للموت :

---

(1) م ن : 119

(2) حوار مجلة الدستور مع خليل حاوي ، ع 8 ـ 6 1987 ، صفحة بدون ترقيم .

"أي ذكرى ، أي ذكرى
من فراغ ميّت الآفاق .. صحرا
مسحت ماقبلها ، ثم اضمحلت
خلفت مطرحها طعم رماد
كان صبحا شاحبا أتعس من ليل حزين
كان في الآفاق والأرض سكون
ثم صاحت بومة ، هاجت خفافيش
دجا الأفق اكفهرا
ودوت جلجلة الرّعد
فشقت السيل براكين الجحيم
أحرق القرية ، عدّاها
طوى القتلى ومرا " (1)

فهذه الصور اعتمدت اعتمادا كليا على أحداث القصة الدينية الا أنها استطاعت أن تتجاوزها من حيث الاشارة ، لا من حيث كونها شعرا ، واعتبارها تجسد رؤية رمزية معينة فحسب ، ولكن من حيث التمهيد للوقائع فيها . فالذكرى ، والفراغ ، وطعم الرّماد والصبح الشاحب ، والسكون ، وصياح البومة ، وهياج الخفافيش كلها صور أضافها الشاعر ، لتعطي صورة الجمر والكبريت الذي يسقط من السماء ، طبيعة تأثيرها في النفس ، عكس الصور التوراثية التي جاءت لتنقل واقعة دون أن يكون لذكرها أثر على الرغم من أنّ ذكر أي حادثة في التراث الديني يجب أن يقترن بما يتركه من أثر في النفس ، والضمير لضرورة القيمة الوعظية التي تهدف اليها ، وليس من العسير أن توازن بين هذه الصور عند الشاعر ، وطبيعة الصور التوراثية من هذا الجانب ، حيث ورد في التوراة قولهم :

(1) الديوان : 80 – 81 – 82 .

" واذ أشرقت الشمس على الأرض ، دخل لوط الى صوغر ، فأمطر الرب على سدوم وعامورة كبريتا ونارا من عند الرب من السماء • وقلب تلك المدن وكل الدائرة وجميع سكان المدن ونبات الأرض • ونظرت امرأته من ورائها فصارت عمود ملح " (1)

فاذا وضعنا الغرض التعليمي لأي قصة دينية أمام الغرض الرمزي الذي أراده حاوي ، فاننا لا نقع على مثل هذا الغرض في صور التوراة ، فضلا عن عدم الدقة في الكلمات ذاتها مثل " قلب " وهي تعني رد الشيء على نفسه ، في حين أن امطار النار ، والكبريت ، والملح كان يستدعي " الحرق " • وهذا ما ذكره حاوي في قوله " أحرق القرية ، عرّاها " •

ولقد أدت هذه الصور في القصيدة وظيفتها العضوية التي توحّد بين الانفعال ، والرؤية ، وسمحت للرمز أن يشب من خلال عناصرها ، ويمتد ممّا أكسب القصيدة أنغاما متتابعة في تفعيلة الرمل " فاعلاتن " قوة هذه الطاقة ، لأن في الرمل - أصلا - كما يقول أحد الدارسين - نوعا من الانسيابية ، والاسترسال ، يجعله صالحا للتعبير عن العواطف الحادة غضبا كان أم فرحا (2) ولعل في هذا ما يفسر اصرار حاوي على تفعيلة هذا البحر في معظم أشعاره •

كانت هذه بداية التأسيس التي تقوم على اعادة صياغة القصة الدينية ، صياغة رمزية تتجاوب مع الرؤية التي حددتها طبيعة التجربة في نهر الرماد •

---

(1) سفر التكوين ، اصحاح 19 : 23 - 26

(2) عشري زايد ، موسيقى الشعر الحرّ مخطوط : 152 ، نقلا عن أبي اصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة ، ط 1 (بيروت 1956) : 204 •

أما في " الناي " و " الريح " فتتضح الرؤية ،وتتحدّد الأبعاد بحدودها ، من خلال طبيعة التجربة ، والمعاناة الحضارية القومية ذاتها ، وتبدو الرموز التي يبنيها في قصائد هذا الديوان متجاوبة مع عمق التجربة ، متجاوزا بها بساطة البناء ،وعفويته في رموز " نهر الرماد " . وحين نتحدث عن التجربة لانعني بها تجربة المضمون والرؤية فحسب - وقد كانت تجربة الرفض، والثورة في نهر الرماد من أعنف التجارب - ولكننا نعني كذلك تجاوب ذلك العنف مع تجربة البناء ، والتأسيس حيث يقرّ خليل نفسه تغلب تجربة الثورة والرفض عليهما في ديوانه الأول (1) ، ومن ثمّ كان من طبيعة الرموز عنده في هذه المرحلة أن تتميز بطابع البناء الكلي ، بمعنى جعل الرمز صورة بنائية في نظام القصيدة ، يعني بمستواه المباشر ما لا يعنيه بايحائياته وظلاله التي يمدها عبر الكلمات ، والصور .

وتعتبر مطولته " السندباد في رحلته الثامنة " أنموذجا لتحول الشاعر في البناء الذي يبدو من خلال مقاطعها العشرة محكما احكام الوعي الذي يحدّد رحلة السندباد الثامنة ،وهي رحلة في دنيا ذاته - كما يقول في مقدمة القصيدة - يعود فيها بجوهر الفطرة بعد أن رمى كل الأقنعة الرثة ، ومرّ بكل أعباء التطهر من أجل بلوغ اشراقتها . ونرى الشاعر في أحد المقاطع يوحّد بين هذه التجربة ، وتجربة حمل أعباء النبوة ، والرّسالة في شخصيتي كل من الرسول ، والمسيح عليهما السلام ، وذلك ايمانا منه بضرورة التطهر من أجل حمل رسالة الحضارة العربية ، حيث يقول في المقطع الرابع:

---

(1) يراجع حوار مجلة الآداب معه ، ع7 . يوليو 63 : 72 .

لن أدّعي أن ملاك الرّب
ألقى خمرة بكرا وجمرا أخضرا
في جسدي المغلول بالصقيع
صفّى عروقي من دمي
محتقن بالغاز والسّموم
عن لوح صدري مسح
الدّمغات والرسوم
محو عميق موجه أرجوحة النجوم
لن أدّعي ولست أدري كيف ،
.... عريان وما يخجلني الصّباح
هل دعوة للحبّ هذا الصوت
والطيف الذي يلمع في الشمس
تجسد واغترف من جسدي
خبزا وملحا
خمرة ونار ،
وحدي على انتظار
أفرغت داري مرة ثانية " (1)

ونلاحظ في البداية استمداد الصور خيوطها من عناصر تجربة الرسول ، والمسيح في الطهارة ، فهناك اشارة الى رؤيا الملاك الذي جاء وشق صدر الرسول الطفل . وانطلاقا منها تنمو الشاعر صور التنقية الروحية هذه ، ليصل في الصور الأخيرة الى تحول جسد المسيح الى خبز ، ودمه الى خمر لاطعام الآخرين . وبين الصورتين عبّر لنا الشاعر عن معاناته

(1) خليل ، الديوان : 244- 245 - 246 - 247 .

في سلخ الزائف التي فرضت عليه قطع عزوقه من دمه كما قال ، وفي ذلك تتجلى قمة الايمان بالقضية الحضارية للأمة العربية في ذلك الوقت . وهو نوع من الرؤيا " ، ولد الرمز الكلي والرموز الجزئية في هذه القصيدة وأرسى دعائم لها في توليد الرموز فيما بعد . ومن هذه القصيدة عرف الرمز عند حاوي تضجه في البناء ، ولم يعد عنده أداة لتجسيد رؤية معينة ، بل أصبح كما يؤكد نفسه ، وكما تعكس قصائده " رؤيا تنفذ عبر الواقع الى الحقائق الخفية التي تكمن وراءه " (1)

ولقد كان لعنصر الزمن دور فعال في عملية التكثيف والايحاء عند حاوي ، وجعل الصور فيه ، تمتلك أسباب الحركة ، والفصل خاصة عندما ينقلها من مجرد الرصد ، والوصف الى الكشف عن المستقبل . وقد يبدو هذا الأمر سهلا بالنسبة الى الشاعر الطموح دوما الى التجاوز ، لكن كيف يتمكن الشاعر من أن يوحي ، ويتجاوز وسط الزمن الثابت ؟ أو يكشف عن المستقبل تحت ثقله ، وجموده مثلما هو الشأن عند خليل حاوي؟

وذلك ماتعكسه لنا قصيدة " الكهف " احدى النماذج الجيدة في بناء الرمز ، وهي تتحدد زمنيا بالجمود ، والعقم ، ودينيا بقصة أهل الكهف التي وردت في القرآن الكريم . وفي هذه القصيدة يتخذ الشاعر أسلوب البناء الدائري ، حيث تنتهي بالصورة التي ابتدأت بها ، ولعلها الطريقة الوحيدة التي وجد فيها تجاوبا مع رمز الكهف ذاته ، الذي يوحي بتوقف الزمن في المكان حيث يقول في بدايتها :

"عرفت كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد تستحيل الى عصور
وغدوت كهفا في كهوف الشط

(1) رأي خليل في حواره مع مجلة الدستور : ع59 .

يدمغ جبهتي
ليل تحجر في الصخور
وتركت خيل البحر تعلك
لحم أحشائي
تغيّبه بصحراء المدى
... ويدي تميع وتنطوي في الرّمل
ريح الرّمل تنخرها وتصفر في العروق
ويحز في جسدي وما يدميه
سكين عتيق ،
لوكان لي عصب يثور
ربّاه كيف تمط أرجلها الدقائق كيف تجمد تستحيل الى عصور" (1)

ولعل ما في هذه الصور من اشارة هو تأكيدها على حركة الجمود المقترنة بصورة تمطيط أرجل الدقائق ، ثم اقترانها بحركة النفس ، أو الوعي الذاتي المتمثل في فعل "عرفت" ، الذي يعكس نوع التصادم بين الذات والزمن العربي الذي يخنقها باختناقه ، فتصبح هي ذاتها مجرّكهف مظلم يوحي بصورة الجمود العامة التي يحيها على استكراه ، ويقوده الى التساؤل عن الصورة التي قدمها لنا في البداية ، وهي : "كيف تمط أرجلها الدقائق" ، " كيف تجمد تستحيل الى عصور" . ولوعدنا الى سورة الكهف في القرآن ، لوجدنا أن قصة الفتية فيها – قياسا على ما ورد عند حاوي – قد وردت في السياق القرآني الخبري ، لتعكس توقف الزمن الفعلي ، والنفسي معا ، وذلك ماجسدته الصورة في قوله تعالى " فضربنا على آذانهم في الكهف سنين عددا " (2) وصفة الضرب على الآذان ، وهي أبلغ

(1) خليل حاوي ، الديوان : 279 ، 281، 282 .

(2) سورة الكهف ، الآية : 11

مايعبّر به عن الانقطاع في الزمن ، تمنع وصول أي نأمة أو صوت الى الآذان ، ومن ثم تمنع أي انعكاس داخلي للذات ، وهذا ما وجدناه عند حاوي حين جاءت صوره تعكس احساس الذات بتوقف الزمن ، واحساسها بعدم قدرتها على التحرك وسط ذلك الوقع. وللشاعر غرضه الرّؤيوي الذي عرفناه سابقا ، وللقرآن غرضه الوعظي الذي جسده قوله تعالى " نحن نقص عليك نبأهم بالحق " (1) لذلك جاءت الصور اخبارية تقوم على تبيان الحقائق كما وقعت ، سواء بالتأكيد أم بالنفي .

ونظرا لتحرك علاقات الصور، رغم بعد المسافات بين عناصرها عند الشاعر ، بين الواقع ، والرؤية ، فانّ وعي الشاعر لم يطمس سواء عكسته استعارة ، الأرجل للزمن ، أم عبارة " لوكان لي عصب يشور" التي جاءت مقترنة بـ"لو" كقرينة دالة على ديمومة حالة الجمود .

وتتبلور هذه الرؤية عبر صور القصيدة لتتخذ عبر زمن الذاكرة الجماعية طابعا أشد مأساوية من الصور التي جسّد فيها مأساة العقم ، والجمود في البداية ليصور كيفية انهزام الحياة ، وكأنه يجيب ضمنيا على تساؤله "كيف تجمد الدقائق؟ ، كيف تستحيل الى عصور؟ " فيقول :

" يامن حملت الي طيب المن والسّلوى
بسطت يدي على يد تجسّد ما أريد
وخجلت من فقري ،
سفحت دمي ، ذبحت لك الوريد
لا تحتجب بمغاور الافق
المجّمر والمصفّح بالحديد
عيناي سمرتا على أفق

---

(2) سورة الكهف ، مقطع من الآية 13 .

الحـــديـــد بلا جفـــــون
وأخـــاف من كبريـــت صاعقـــة يفجّر فيها ضحك الجنون
وهل أصيـح بمـــن يرجّـــى المعجـــزات
الـسّاحـــر الجـبّار كان هنا ومـات ؟
من جثـة الجـبّار كيف تبخرت خـرق ،
وكيـف تكوّرت شبحـــا غريـــب
يمضـي وتنفضـه الدّروب الى الدروب " (1)

في هذه الصـور يظهر الشاعر راصدا للمأساة من مكامـــن الذاكـرة الدينيـة العامـة ، كقصـة المـنّ ، والسّلـوى ، وحادثـة احـــراق ســدوم بالكبـريت ، وكأنّـه يوحـــي بتواصـل الخطـأ الحضاري ، وامتــداده زمنيـا في الواقـع العربـي . وفي رجـوع الشاعر هذا تأكيـد على المأساة من جهـة ، وايحـاء من جهة أخـرى الى تعسـف التنبؤ بالحلـول في ذلك الوقـت . وتبقى الصور في القصيدة لا تستمـــد ايحائيتها من قيامها على علاقات تشبيهيـة بعيـدة المـدى ، بقـدر ما تركّـز على ما يثيره هذا البعد المسافـي للعلاقـات من أبعـاد نفسيـة ، وفكـريـة تؤكـدها هذه الصـور التي يختـم بها قصيـدتـه بقـولـه :

" آمـاه لا تسترجعـي
بالدّمـع من غبـش العشية ، لن أجيـب :
"خلف الكهوف ، وخلف صحراء الشواطـئ "
محـول حقـل ، ومكتبـة ودار "
ملكـي على جـن المغـاور والبحـار !
المـن والسّلـــوى
وخمـر ليس تعرفـها الجرار !

---

(1) خليل حاوي : الديوان :284 ، 285 ، 286 .

ماذا سوى كهف يجوع، فم يسور
ويد مجوفة تخط وتمسح الخط المجوف في فتور؟
هذي المقارب لاتدور،
ربّاه كيف تمط أرجلها الدقائق
كيف تجمد تستحيل الى عصور" (1)

ينتهي اذن الشاعر، بالصورة التي ابتدأ بها، تماشيا مع رمز الكهف في القصيدة، في حين سارت الصور في القرآن نحو غاية أراد اللّه تأكيدها، وهي " البعث ". والكهف عند الشاعر وعاء انهزمت فيه الحياة يثير من خلاله معاني أخرى قد يستشفها القارئ من النهاية ذاتها التي اتجهت بها الصور في علاقاتها ببعضها في السياق العام، وحافظ عليها الرمز، ومضى بها الى تلك النهاية.

ولقد بقي الشاعر يلح على هذا الرّمز مستوحيا ايحائيته من القرآن، فتراه في مرحلة لاحقة يستلهم صورة ازورار الشمس عن أهل الكهف في " الأم الحزينة " حيث يقول :

" ما وحوش تدعي الميزان والعرش
وتزهو وتغالي
تدفع الأرض الى كهف
تضن الشمس عنه بمابي الليالي،" (2)

وهي صورة - على الرّغم من عنف التصوير فيها وايحائيته، ونحن نتصوّر كهفا ضلت الشمس طريقها اليه - تقف دون المشهد الذي صورته الصورة ذاتها في القرآن حيث يقول تعالى بعد أن أخبرنا بالفتية وقد آووا الى الكهف : " وترى الشمس اذا طلعت تزاور عن كهفهم ذات اليمين، واذا غربت تقرضهم ذات الشمال وهم في فجوة منه " (3) فاضافة الى ماتوحيه كلمة

(1) الديوان : 285 - 286 .
(2) خليل حاوي، نقلا عن ريتا عوض، أدبنا الحديث : 108 .
(3) سورة الكهف، مقطع من الآية : 17 .

"ترى" من اشارة ، تعطينا كلمة " تزاور " بعدا ايحائيا عميقا من حيث حركة ازورار الشمس ، وتموجها عند اشراقها عليهم ، ثم ما توحيه كلمة "تقرضهم" من شدة وقعها عليهم ، ولكنهم أعني "الفتية" في جفوة من ذلك الكهف ، وهي دلالة على الغياب في الغياب .

وإذا كانت الصور -كما اتضح من خلال قصيدة " الكهف"- قد اكتسبت وحدتها من قوة الرّمز ، وامتلاكه لحيويته المركزة الخاصة به ، والمتمثلة في تجسيد المطلق في المحدود ، والمجرّد في المحسوس كما يقول ماثيسون في كتابه عن اليوت (1) فاننا لا يمكن أن نحكم على قوة الامتلاك هذه ما لم نتتبع الصور ، ومدى ارتباطها العضوي شكلا ، ومضمونا . وعلى الرّغم من ذلك فالصعوبة تبقى واقعة في القصائد الطويلة ، وخاصة ذات المقاطع ، ولكن خليل حاوي فهم معنى البناء الرّمزي ، فجاءت معظم قصائده على هذا النمط ، واستطاع أن يجمع بمقاطعها من أسباب التآلف ما يجعلها في عداد التجارب الرّمزية الموفّقة . فقصيدة "لعازر 1962" مثلا تعتبر أنموذجا ناجحا في قدرة الشاعر على جعل الرّمز يمتد عبر سبعة عشر مقطعا ، يحوي عددا كبيرا من الصور دون أن نحسّ بانقطاع التجربة أو ازدحام الصور ونما تلبية حاجتها الايحائية .

اذ ينطلق الشاعر منذ المقطع الأوّل ، بفكرة البعث المشوّه ، وهي الفكرة التي يتشكل ابتداء منها رمز لعازر ، الذي يستمد خلفيته من التراث المسيحي في الانجيل ، ولكن بشكل مغاير لذلك ، يقول :

"عمق الحفرة يا حفّار ،
عمّقها لقاع لا قرار
يرتمي خلف مدار الشمس

(1) نقلا عن أبي اصبع ، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة : 117 .

ليـلا من رماد
وبقايا نجمة مدفونة خلف المدار
لا صدى يرشح من دوامة الحمّى
ومن دولاب نار" (1)

ففي هذه الصور تتضح المعالم الأولى للرمز، وقد فتحها الشاعر على دلالات لاحصر لها، سوف تكون لها خاصية تخصيب الرّمز الى نهاية القصيدة . وبعد ذلك يأخذ الشاعر في اعطاء مبررات هذا الموت من خلال صور تستمد خيوطها من الواقع الاجتماعي، حيث تتشكل بداية النزوع نحو البناء الدّرامي الذي سيبلغ ذروته في آخر القصيدة، عندما تشارك زوجة "لعازر" زوجها في العودة الى الحفرة، فيقول في أحد المقاطع على لسان لعازر:

" وبكت نفسي الحزينة
كنت ميتا باردا يعبر
أسواق المدينة
الجماهير التي يعلكها دولاب نار
من أنا حتى أرد النار عنها والدّوار
عمق الحفرة يا حفار،
عمقها لقاع لاقرار" (2)

وعلى الرّغم من وضوح الصور القائمة على ربط معاناة لعازر بمعاناة الجماهير، فانها لم تكن الا البداية للوصول الى أهم ملمح من ملامح الرمز، وهو يوضح لنا بشكل مكثف عجز

(1) خليل حاوي، الديوان 313 .
(2) م ن: 320

لمازر عن الحياة ، عندما ربط ذلك بصورة زوجة لمازر وهي تشكو تغير زوجها ، وعجزه عن ارضاء جانب من غريزتها التي أوحت له ، كأنها أمام غريب لغرابة العلاقة التي ربطتها بعد البعث :

"كان في عينيه
ليل الحفرة الطيني يدوّي ويموج
عبر صحراء تغطيها الثلوج
عبثا فتشت فيها
عن صدى صوتي
وعن وجهي
وعيني وعمري ، ...
كنت أسترحم عينيه وفي عينيَّ عار امرأة
أنت تعرت لغريب
ولماذا عاد من حفرته
ميتا كئيب
غير عرق ينزف الكبريت مسود اللّهيب" (1)

ان في ايحاء هذه الصور ، ما يتجاوز مجرد العلاقة بين الرجل والمرأة الى نوع من العلاقة المشوهة التي توحي بوضع الانسان العربي في الواقع العربي ، وهي علاقة اغتراب ، ولا وعي في الزمان والمكان ، تومىء الى العجز عن الحياة بطريقة عادية . ولعل في اصرار الشاعر على غرابة هذه العلاقة التي ظل ينفثها بين الصور الى نهاية القصيدة ما يؤكد النتيجة التي وصلت اليها الزوجة في الأخير ، حيث انطوت في الحفرة " أفعى عتيقة " ، وبها تكتمل ملامح الرّمز ، وأبعاده الدرامية التي تبدأ بالرّغبة في العودة الى القبر ، وتنتهي بتوالد الرّغبة ، وانطواء الزوجة معه .

(1) الديوان : 321 - 322 - 323 .

وهكذا تبدو علاقة الصور في القصيدة بعضها ببعض، وبالرمز العام، أقرب الى علاقة الجزء بالكل، لما يخلفه تركيبها من ايحاء لايكف من محدوديتها، وتصبح العلاقة التي يكتشفها القارئ ليست بالضرورة علاقة تماثل صريحة، أو ضمنية، بين تعبيرين، أو أكثر، تقام، بقدر ما هي علاقة اشارة، وثراء ايحائي عميق، يلعب السياق دورا بارزا في الحفاظ على اكتنازه الثري في الطريق على الرغم من تنوع الصور.

ولعل تجربة البناء الرمزي في هذا الديوان "بيادر الجوع" - ومن خلال أنموذجي "الكهف" و"لعازر" - كافية لابراز مدى التطور الذي شهدته القصيدة العربية الحديثة في توظيفها للرمز الديني. وهي تجربة تستمر في أشعاره اللاحقة، وان كان ديوانه الأخير من "جحيم الكوميديا"، يفتقر الى هذا النوع من البناء، لغياب الرموز الدينية ذاتها، ولأسباب ذات أبعاد أزمة حضارية كما رأينا في الباب الثاني.

* * * *

واذا كنا بتجربة حاوي الفنية، " واجهنا نمطا موفقا في استقرار الملامح الجمالية للقصيدة العربية الحديثة في مجال توظيف الرمز، وتطور بنائها، مما منحه خصوصية التفرد، والتجريب، فان مغامرة التجريب، والبحث عن التفرد، والتميز هذه، قد دفعت منظر الحداثة الأول الشاعر "أدونيس" الى شكل من الخروج الكمي والكيفي في بناء الصورة، والرمز، والايقاع الى نوع من الميتافيزيقا الذي جنى على علاقة بشعره. ذلك أن الرمز عنده أصبح مصدرا مكتنزا للخلق الدلالي، وممثلا معقدا لرؤية الشاعر، الى حد أصبحت فيه الكلمة رمزا قائما بذاته. وهذا ما سماه أحد الباحثين خطر الكتابة الرمزية (1)، غير أن هذه الظاهرة

(1) يراجع

خضعت عنده مثل كل الشعراء الى تطور ، ابتداء من ديوانه الأول حيث بداية التجريب التي انعكست على عملية بناء الصورة والرمز عنده ، ثم خصوصة هذا التجريب ، وعمقه التي عرفت أصداءها فيما بعد ، حتى آخر دواوينه .

ففي ديوانيه الأولين تبدو الرموز الدينية معلّقة في فضاء القصيدة الخارجي ، حيث يطغى همّ الخلق ، ووصف بعض القضايا الاجتماعية ، والسياسية ، على همّ البناء الرمزي . وتجلت بعض الرموز عنده على شكل اشارات ترتبط بدلالة السياق العامة ؛ لكنها ضيقة الايحاء كقوله في قصيدة رسالة الى اخوتي :

" أحباي عندي لكم كلّ سرفسيح كهذا الوجود الفسيح
أوائله أن تغير معنى الحياة ونشرب كأس المسيح " (1)

فاشارة المسيح هنا توحي بالمهمة التي أراد أدونيس أن يضطلع ، واخوته بها ، في تغيير الحياة لتجاوز الفقر ، موضوع القصيدة ، وذلك بالتضحية كالتي افتدى بها المسيح الآخرين وهو ـ وان أراد به رمزا لهذا الذي ذكرناه ـ يبدو أقرب الى تأكيد معنى سبق أن تتبعه بالوصف منذ بداية القصيدة ، فضلا عن ظهور هذه الاشارة في آخر القصيدة ممّا يوحي بجعلها غرضا استنتاجيا فيها .

والملاحظ في هذين الديوانين ألبساطة في بناء الصورة التي اقترب فيها من النثرية أحيانا ، ذلك أنه كان يعتمد على التقاط القضايا ، ووصفها في غالب الأحيان ، ولم يكن هدف البناء يشغله مثلما شغله بعد هذين الديوانين ، وتجده وهو يصور لنا موت أبيه بالنار مثلا ، يفاجئنا باستعارته صورة سيدنا ابراهيم ، وهو يلقى في النار ، وتحول هذه النار بأمر الله تعالى الى برد وسلام ، لكنه لم يتجاوز

---

(1) الديوان ، م 1 : 26 .

دلالتها الدينية الا بعكس صياغتها فقال :

" يا لهب النار الذي ضمّه لا تك بردا ، لا ترفرف سلام " (1)

ففضلا عن أن الصورة الثانية لاتجدي مع الأولى ، مادام اللهب قد ضمّه ولا فضل لها في تغيير شيء منها ، فانّ اقتران العبارة بالنهي يقف دون اكساب هذه الصورة ذات المرجع الديني أبعادا ايحائية متنوعة .

وعلى الرغم من الحاح الشاعر في هذه المرحلة على أسطورة الفينيق ، فانه لم ينجح في جعلها بناء رمزيا ، بل بقيت في أغلب المواضع مجرّد اشارات ، ترمز الى ماترمز اليه أساسا من قوة الخلق ، والبعث من جديد ؛ لكنها تبدو منفصلة عن البناء العام للقصيدة ، وقد يضعف من ايحائيتها أحيانا نزعة الابتهال المقرونة بياء النداء التي تستند الى ظاهرة التضرع الوثني الى الآلهة ، وذلك ما جسّده في قصيدة " ترتيلة البعث " ،حيث يقول في أحد مقاطعها :

" فينيق في طريقك التفت لنا
فينيق حنّ واتئد
فينيق مت ، فينيق مت
فينيق ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق
لتبدأ الحياة " (2)

وباتيان تجربة " أغاني مهيار الدمشقي " ، نلاحظ مأساة اختيار العالم ، وتغييره ، تنعكس على بناء الصورة ، والرّمز فيه . ويحاول أدونيس في هذا الديوان أن يخلق ثورته الخاصة في الشعر ، عن طريق التغيير في اللّغة ، والصورة على السّواء . وهو في رفضه لكلّ ماحوله ، يحاول أن يرفض كذلك التاريخ ، والدّين الذي يفرضه ، وذلك بالتأثير فيه بالخيال ،

---

(1) الديوان م1 : 117
(2) م ن : 263 .

واللّغة ، وكان أن خلق لمهيار مدينة للانتصار على غرار " يثرب" مدينة أنصار الرسول صلى الله عليه وسلم ، فيقول فيها :

" لاقيه يامدينة الانصار
بالشوك أو لاقيه بالحجار
وعلقي يديه
قوسا يمر القبر
من تحتها ،وتوجي صدغيه
بالوشم أو بالجمر
وليحترق مهيار " (1)

نلاحظ في هذه الصور كيف استمد الشاعر عناصرها من ثنائية متناقضة ، كلتاهما تعرض لها الرسول صلى الله عليه وسلم ، الأولى هي صورة ملاقاة الانصار له ، والثانية ماتوحيه من هجمات الكفار على الرسول ابان الدعوة ، حيث كان يتلقى أصناف المضايقات منهم ، وبجمعه بين هذين الطرفين ، يبدو أنه راصد لما توحيه هاتان الصورتان من معاناة في سبيل الدعوة الى أمرها ؛ رصدا فيه كثير من التصميم ، والجفاف الذي يبدأ في الظهور من هذا الديوان ، حيث تبدو الصور فيه أسيرة أفكار معينة تدور كلها حول تغيير العالم بالشعر .

ويطاول بعد ذلك رغبته تلك في ضرورة تغيير العالم عن طريق الشعر حتى جسد طبيعة المواجهة في قصيدة " ارم ذات العماد " التي تعتبر بداية التطور في البناء الرمزي الديني عنده ،ومن خلال البناء المقطعي لهذه القصيدة استطاع أن يحور الأسطورة لخدمة رؤيته ، وموقفه الفكري ، والفني ؛ لذلك نراه ينطلق من التدمير ، واعادة الخلق ، من أجل ايجاد مدينة أخرى على غرار موطنه الأول ، قد تكون

---

(1) الديوان م1 :340 .

التوتر ، والانفراج تكسب الصور ملامح الرّمز الايحائية الى أن يقول في المقطع الأخير :

"عاد شدّاد عاد
فارفعوا راية الحنين
واتركوا رفضكم اشارة
في طريق السنين
فوق هذي الحجارة
باسم ذات العماد
.. انها أرضنا وميراثنا الوحيد
نحن أبناءها المنظرين ليوم القيامة " (1)

ان رمز " ارم " الذي تقوم عليه رؤية الشاعر في هذه القصيدة ، يبدأ في المقطع الأول بصور نجائية كثيرة الحركة بوساطة عناصرها ، المتمثلة في الافعال مثل : ألهو ، ألح ، أداعب ، لم سقط ، أطفئ ، أشعل ، افتح ، وغيرها . وهي صور تقع بين وهمية الخلق ، وانتظار شدّاد في الأخير ، وقد غلبت عليها النزعة الذهنية ممّا أضعف الايقاع فيها ، وان كان تكرار نوع من القافية الموحّدة كالدّال ، والهاء . أضفى على الصور بعض انطفاء توهج الفكر فيها .

أنّ الشاعر في هذه القصيدة بدا متساقا وراء أغوار الصورة ، ولم يستطع أن يكبح خياله ازاء تداعيها ممّا جعله -أعني الخيال- يهوّم في ساحات الخارج (2) ويمتزج بالفكر ، دون أن يكون للانفعال ولوج في معاناته الذهنية السلبية يدور في جعل الصور تتآزر حول الرّمز البؤري في القصيدة . غير أنّ التآزر ، والتآلف لا يعني الالتصاق الكلي ، والاّ أصبحت الصور مجرد تكرار معاني بصيغ متباينة . فقد نجد أحيانا " التنافر ، والتعارض وسيلة ملائمة لتحقيق الاقتراب من التجربة " (3)

(1) الديوان : م ا ـ : 460 .
(2) مصطفى ناصف ، الصورة الأدبية : 136 .
(3) صبري حافظ ، استشراف الشعر : 42 .

ومنذ تجربة مهياريدو أن أدونيس قد فهم أن بناء الصورة ، والرمز لا بد أن يخضع لطبيعة بناء الكلمات ذاتها ، المبنية بناء مزدوجا لـ " أنها أصوات تعتبر رموزا للمعاني ، وهي أيضا رموز للمعاني تعتبر أصواتا ، وأنت لاتستطيع أن تستعملها باحدى الصفتين دون أن تستعملها بالصفة الثانية " (1) لذلك لوحظ على بناء صوره في هذه المرحلة اعتمادها على ما يسميه النقاد بـ " النقلة المفاجئة " حيث يحلّ التنافر ، والامتداد الفجائي محل التوالد الدّلالي ؛ لكن دون أن يحول توافقها مع التجربة حسا ، وشعورا ، وفكرا . وقصيدة "نوح الجديد " التي جاءت بعد " ارم " والتي يرمز بالطوفان فيهما ، الى ضرورة الموت من أجل اعادة الخلق الذي عجز عنه في قصيدة "ارم " ، تعبّر عن طريقة أدونيس في بناء الصورة ، والرمز ، في مرحلته هذه . فهو يفاجئنا منذ البداية بقوله :

" رحنا مع الفلك ، مجاذيفنا
وعد من الله وتحت المطر
و الوحل ، نحيا ويموت البشر
رحنا مع الموج وكان الفضاء
حبلا من الموتى ، ربطنا به
أعمارنا وكان بين السّماء
وبيننا نافذة للدّعاء " (2)

تتحرك هذه الصور في اطار طبيعي ، يرتبط ضمنيا بزمن نوح القديم ، فتوحي طبيعة العلاقات بينها الى نجاة سيدنا نوح ، ومن معه في السفينة ، مثلما جاء في قوله تعالى : " وأوحي الى نوح أنه لن يؤمن من قومك الا من قد آمن ، فلا تبتئس بما كانوا يفعلون ، واصنع الفلك بأعيننا ووحينا ولا تخاطبني في الذين ظلموا انهم مغرقون ، ويصنع الفلك وكلّما مرّ عليه ملأ من قومه سخروا منه ، قال ان تسخروا منّا

(1) صبحي حافظ ، استشراف الشعر : 42 .
(2) الديوان م1 : 498 .

فاناً نسخر منكم كما تسخرون ، فسوف تعلمون من يأتيه عذاب يخزيه ويحل عليه عذاب مقيم " (1) . ويمضي القرآن في عرض القصة بايجاز وتركيز حتى غرق الكافرين ، ونجاة المؤمنين في قوله تعالى : " وقيل يا أرض ابلعي ماءك وياسماء اقلعي وغيض الماء وقضي الأمر واستوت على الجودي وقيل بعداً للقوم الظالمين " (2) . وهكذا كان منطقيا أن لا يفاجأ نوح بهذه النتيجة ، وكان عرضها الله حين أمر نوح ببناء السفينة في الصور الأولى . وتلك طبيعة العرض القصصي في القرآن ، أما أدونيس فانه يفاجئنا بمجموعة صور يقول فيها :

" يارب لم خلصتنا وحدنا
من بين كل الناس والكائنات ؟
وأين تلقينا ، أفي أرضك الأخرى ،
أفي موطننا الأول
في ورق الموت وريح الحياة ؟
... آه لو أنا لم نصر بذرة
للخلق ، للأرض وأجيالها
آه لو أنا لن نزل طينة
أو جمرة ، أولم نزل بين بين
كي لا نرى جحيمه وربه مرتين " (3)

فالشاعر من خلال حركة هذه التساؤلات التي يغالب بها ارادة الله ، محاولا تحقيق طموح من نوع آخر يجسد عزمه على تغيير الخلق ، بالطوفان " ، وهذه الرؤية الفوضوية التي تبرز صفة اللانتماء الوجودي مثلما عرفت في فلسفة العبث الغربية ، اكتشف من خلالها

---

(1) سورة هود ، آيات : 36 ، 37 ، 38 ، 39 .
(2) سورة هود ، الآية : 44 .
(3) الديوان م1 : 498 - 499 .

الشاعر ،منذ أغاني مهيار الدمشقي ، " أنه لامعنى بالنسبة لمصيرها المحدود ، وأنها في الواقع لاتختار كارادة حياة ، وانما يتوقف هذا الاختيار على نقيض ارادتها ، وهو الموت " (1) وقد انعكست هذه الرؤية على بناء قصائده كما لاحظنا . ولعل أهم مظاهرها في بناء الرمز ، هو تقليله من الوسائط بين المستويين المباشر ، والرمزي ، وذلك بتحرر عناصر الصور من منطق المقارنة ،والمشابهة .

وينحو في " كتاب التحولات " منحى آخر ، اذا استثنينا قصيدة الصقر منه ــ اذ اننا نقع على حشد هائل من الصور ، والرموز التى تضم الوجود كله في نسيج متلاحم . وهذا يعني أن عناصر الصور ، والرموز ذاتها كانت مستمدة مما هو موجود في الطبيعة . لكن طبيعة التجربة الميتافيزيقية ، والصوفية فرضت سياقا رمزيا ،تمثر على دلالاته في الفلسفة الباطنية ، والعرفانية الاسلامية التي يستبطنها أدونيس ، ويعبر من خلالها عن مواقفه الفكرية بكثير من التجريدية ، والدهشة في التصوير ، وغرابة العلاقات المشكلة للصور . فكثيرا ما تبدو : "العلائق بين الصور ،وأصولها المرجعية غائمة بل مراوغة ، لايمكن القبض عليها ، حيث يبدو التناقض فيما بين العناصر المعبّر عنها ، أي بين حدود الصورة نفسها " (2) ، ومن ذلك قوله :

" أصعد نحوك بأبعادي
أتوالد شموسا وآفاقا
أقطع العقم النابت في النجوم ،في الشجر المسبّح
هادئا وديعا
وأدعو ما حولي ليشاركني الولادة:
أصير شيئا من المكان ــ جدولا ،أو سندلا ،أو خزامى ،أوغير هذا
من خلائق الرب سبحانه
تولد آنذاك الشفافية

(1)السعيد الورقي ، لغة الشعر:349
(2)

أدخل آنذاك في النسيج الكوني
أصعد أصعد ، أصعد " (1)

فاذا تتلاحم هذه الصور المملوءة بالايحاء حول فكرة الحلول في الاشياء ، والمعراج الروحي ، وفي محاولة الدخول في النسيج

على حد تعبيره ،تختفي العلاقات المروفة للصور لتحل محلها أنواع أخرى من العلاقات تفتح أمام القارئ . فلاليا غامضا ، لا ندرك معانيه الرمزية مالم نستحضر الخلفية الفلسفية للعرفانية الصوفية ، بل اننا نجد معظم رموزه ، وصوره أصبحت ترتبط بالرؤية الميتافيزيقية للواقع ، وتتعدد أبعاد الصور التركيبية الى حد يغيب معهما المعنى الكلي مثلما تقرأ في هذه الصور قوله :

" نقرأ في الطوفان
كتابة
عن وطن تجوس في عروقه الساعات كالذئاب
تنهش كل زهرة وتنهش الأطفال والحجار والتراب ،
عن وطن يولد
مثل لؤلؤ المحار
مثل الفتك والعذاب ،
نقرأ في الطوفان
كتابه ،
عن وطن يسكن مثل شهقة
في رئة الانسان " (2)

فأبعاد هذه الصور تقع بين القراءة عن وطن تجوس في عروقه الساعات كالذئاب ، ووطن مثل شهقة في رئة الانسان ، وبين

---

(1) الديوان ، م 2 : 188 .
(2) م ن : 398 ، 399 .

هذين الوطنيين يحاول الشاعر أن ينشئ علاقات غريبة بين الصور، والكلمات في الصور ذاتها، حيث تبدو الحقائق بعيدة المسافات عن اطارها الزماني، والمكاني، وتبدو الصور ممزقة قد لانقع على عصب العلاقة بينها، وبين باقي الصور في القصيدة، الا بعد كد ذهني. ولعل السبب في ذلك هو تلك الصفة الذهنية، والتجريدية التي يصبغ بها أشعاره، وقد يبلغ من تكثيفه للصور، والكلمات الى حد تؤدي فيه الدور نفسه الذي تؤديه الصور المركبة. انه يحاول أن يخلق نوعا من الصدام بين الكلمات ليوري به شرارة الفكرة، كما يضم المحسوس، والخيالي في سياق واحد، ويجمع أشياء لاتجتمع في الواقع، وبالتالي تفقد كل صلة بالواقع(1) ويكرر الشاعر الافكار نفسها التي ابتدأها في "أغاني مهيار" في ديوانه "المسرح والمرايا"، وان حاول أن يهيئ لها شكلا جديدا، يستمد له من عناصر المسرح مبررات بقائه. ولعل الشيء الذي نلاحظه في بنائه للرموز هو محاولته جعلها محاور لقصائده، كما لاحظ ذلك أحمد يوسف داود (2) مستفيدا في ذلك من بعض العناصر المسرحية، كالشخصيات، والأصوات، والجوقة، التي حلت في الحقيقة - محل النقلات المفاجئة في الصور التي اعتمدها من قبل. وقد تكون قصيدة السماء الثامنة من أوفق القصائد ذات الرمز الديني في هذا الديوان لاعتمادها على أسلوب الرحلة مثل عبد الصبور. وكما ان خروج عبد الصبور في قصيدته السالفة الذكر "الخروج" لم يكن خروجا حقيقيا، فان ما ادعاه أدونيس من رحيل الى سماء ثامنة، -عن طريق أخذ حادثة الاسراء، والمعراج، ورمز اليها بمدائن الغزالي - لم يكن صعودا حقيقيا، لا لانه ابتدأها بالسقوط،

---

(1) يراجع كتاب، عبد [...] مكاوي، ثورة الشعر الحديث، ج1: 146.
(2) يراجع كتابه، لغة الشعر: 263.

وانّما لتعبيرها عن موقف ، ورؤية واضحين من تنظيرات أدونيس وشعره على حدّ سواء ، وذلك ما توحي به رحلته عبر ما يسميه مدائن الغزالي ، أو السماء الثامنة . كما سنرى ذلك من خلال صور القصيدة نفسها . وبطريقة تشكيلية لهذه الرحلة الرّمز ، يعتمد على الثنائية في الصور ، فهناك صور تعبّر عن حال مدائن الغزالي ، وقد استمد لها صورا من قصة الاسراء ، والمعراج و ضعها بين قوسين ، وبالمقابل هناك صور أخرى تعبر عن موقف الشاعر . والرّحيل هو الرّمز الذي يجمع اليه الشاعر الحالة ، والموقف ، والرؤية معا ، فينمو أحدهما في أهداب صور الآخر ليتضح الموقف النهائي حين يقرّر " الرفض والانفصال " . وهو منذ البداية يضعنا بين دلالات هذا الموقف حين حمّل الرحلة الى السّماء الثامنة ، حسّا متناقضا ، نلمس من خلاله العلاقة التي تقوم عليها الصور حيث يقول :

" يبتدئ السّقوط في مدائن الغزالي
وتعلق الجباه بالغبار في مدائن الغزالي
شرارة ليس لها مكان
الرّيح مثل جمل " (1)

وقد لا تبدو دلالة الموقف هنا واضحة لاجتزائنا هذا الجزء من القصيدة ، كما أن التقابل لا يتضح داخل الصور ذاتها بقدرما يتضح في سياق الصور كاملة ، وما تثيره من حركة بين مدائن الغزالي ، وموقف أدونيس منه ، ولعل هذا الموقف الذي يبدو على شكل نبوءة رافضة يتضح أكثر في بعض هذه الصور :

---

(1) الديوان م 2 : 407 .

" يبتدئ السقوط في مدائن الغزالي
يختلج الشارع كالشّارة
والزمن القاعد في الأبواب مثل خنجر
يغوص تحت العنق ،
والمنارة
ستارة سوداء .
أهدم كل لحظة ،
مدائن الغزالي
أدحرج الأفلاك فيها ،أطفئ السّماء :
والفجر مثل طفل
سبع حراب سود
سبع سماوات بلا حدود
تهيم في خطاه ." (1)

فالملاحظ هنا أنّ الايحاء يتحرك في قلب هذه الصور التي تحوي صراعا ضمنيا بين عالم يتهدم ، هو"الزّمن القاعد" ، وعالم يولد مناقضا لمدائن الغزالي التي تساوي الاسلام ، وتعني كل ماض عربي يحتمل أن يعيش في الحاضر (2) ويبلغ التقابل بين الهدم ،والبناء مسارا حادا ، ولي كل المستويات ، والعلائق الرّمزية بين الصّور ، لتتضح أبعاد هذا التقابل الفكرية ،ويصير الغزالي رمزا للثبات ، والجمود ، لأنّه يمثل في عقيدة أدونيس أنموذجا للمفهوم الاسلامي ، وتواجهنا هذه الصور :

" لكوكب الغزالي
لهذه المقابر المبثوثة الأشباح والطقوس
في غرف الهواء والتاريخ ، والرؤوس

(1) الديوان م 2 : 408 ـ 409.
(2) يراجع مقال :بقلم أبوعبد الرحمن بن عقيل ،السماء الثامنة ،رحيل في مدائن الغزالي ،مجلة الفيصل ،ع86 ،س8 ،ماي 1984 : 61

لهـــذه الجـــدران
للكتـــب المدهونة الأوراق والرفوف
بالبطن والشهوة والأسنـــان
...لكن هذا الزمن المكدّس المشحون
بالرمـــل والسّـــعار والطاعـــون
أعرف ما تقـــول
يا كوكبـــا يسكـــن وجه الشرق
... وها أنا أغنّـــي
أنتي كما تقـــول لي
يا كوكبا يسكن وجـــه الشرق
من يبّـــس الغابات من دجنة الآبار والزّوايا
..افتـــح كل باب
اشـــق كـــل رمـــس
بغضـــة الخالـــق ـ بالرجاء أو باليأس
بثـــورة النبـــي " (1)

ويعبـــر هذا الحشـــد الصارخ من الصـــور عن رؤيـــة ، تستمـــد معطيات " طاعونها " من واقـــع الثبات الاسلامـــي كما هـو واضـــح في عناصـــر هذه الصـــور ،وعلاقات بعضها ببعض، وتشكـــل الحركـــة الدراميـــة عصـــب هذه الرؤيـــة ، حيث الصـــور المتحركـــة ضمنيـــا ، من خـــلال عناصـــر الطبيعـــة التي توحـــي بالجمـــود ،كالمقـــابـــر، والأشبـــاح ، والجـــدران، والزمـــن المكـــدّس، والرمـــل ، والآبـــار ،والزوايـــا وغيـــرها ، وهي تجســـيد لرّمـــز الثبات ، في الوقـــت الذي توحـــي فيـــه بالرغبـــة في التغيـــر . وقد استطاع الشاعر أن يوائـــم بين هذه الثنائيـــة والايقـــاع السريـــع .

---

(1) الديوان م 2 :452 ـ 453 ـ 454 .

ولعل سرّ نجاح هذه الصور هو ارتباطها بالرّمز المرتبط هو الآخر بالوعي الفكري ، والروحي للقارئ ، ممّا قدرها على أن تفجر احساس القارئ ، وتجعل أحد النقاد يستنكر من أدونيس اتخاذ الغزالي رمزا للاسلام لانه على الرغم من أنه جزء من تراثنا لايعد أنموذجا للمفهوم النصي الصحيح . (1) ومهما يكن الامر فالاداء الرمزي يمتاز بخاصية استنتاجية ، وهذا لايمنع من وجود مقاصد أخرى تدخل تحت اطار هذا المعنى العام ، قد تبين ، وقد تختفي بحسب ثراء ، وخصوصية الرّمز نفسه . وباصرار أدونيس على تجاوز نفسه في كل مرحلة يسقط في " ملوك الطوائف " تاريخ طوائف الاندلس على الوضع العربي في السبعين ، لنجده " في قصيدة هذا هو اسمي " يخلق الى جانب الثورة على كل شيء حشدا كبيرا من الصور والرموز السريالية التي تدهش القارئ ، ويعبرها دون أن يبقى لها أثر في ذهنه أو في نفسه . ثم نجد ديوان " مفرد بصيغة الجمع " وهي القصيدة التي يتداخل فيها كل شيء ، ويصبح كل عنصر فيها من الفعل الى الصورة مجرد علاقة تمتد في حدود ذاتها ، حتى يغيب الشكل ، ويذوب السياق في السياق ، وتتكسر الرموز في غرابة العناصر اللغوية التي تحملها . ولسنا ندري هل هي طبيعة تطور الشعر ، أم هو جنون الشاعر في مقولة " التجاوز والتخطي ؟"

وعلى ضوء هذه النماذج الشعرية من بناء الرّمز ، والصورة واستنادا الى دور الرّمز في بلورة الصورة داخل بناء القصيدة العربية الحديثة يمكننا أن نلاحظ مايلي :

أن بناء الرّمز الديني في القصيدة العربية الحديثة قد خضع في تطوره الى مستويين اثنين تدخّل في تحديدهما المصدر الدّيني ، والرؤية المعاصرة . ففي حين خضعت البدايات الأولى للشعراء الى طبيعة التأثير الغربي في استعمال الرموز ، والعودة الى التراث

---

(1) يراجع المقال المذكور سابقا : 61 .

الدّيني ، والاستفادة منه ، نجد ظهور هذه الرموز في القصائد على شكل اشارات أوصور جزئية ، لعل ما فيها من ايجابية هوأنها ساهمت في تكسير غنائية التجربة الشعرية عند الشعراء ،ثم تواجهنا بعد ذلك تجارب فنية في البناء بدأت تستقر ملامحها الجمالية ، وذلك ببروز نوع من البناء الكلي للرّمز القصيدة ، وكان للتوجه الدّرامي بأساليبه المختلفة ، كعنصر القصّ ، وأسلوب الرحلة وغيرها أن ضح للشاعر بعض التمكن من هذا البناء ،ولانستبعد أن يكون هذا التوجه من آثار المصدر الديني الذي يعتبر كلّه قصصا ، وفيه من عناصر السرد ، والحوار ، والتوترما أعان الشاعر على ذلك ،اضافة الى تأثير النثرية ، وخاصة المسرح على هذا التوجه في الشعر .

وأنه لم تطور بناء الرّمز ، والصورة في القصيدة العربية الحديثة مجتث الجذور عن تطوّر التجربة العربية التي كانت في أساسها تجربة صراع في كل الميادين ، وعلى المستوى الذاتي للشاعر ، والجماعي . وبحجم هذا الصراع تحدّد حجم الرؤية ، والموقف ، واتسع . ولم تقو الصورة الجزئية على احتوائه ، وبرز الرمز باعتباره " مرتكز العلاقة وبؤرتها " (1) بوظيفته التكثيفية الايحائية في صياغة هذه الرؤية .

وأن غموض حجم الرؤية الميتافيزيقية والبحث عن التميز عند أدونيس قد أدى الى دفع الصورة ، والرّمز الى التشكل بطريقة تصميمية ذهنية ، فقدت قيمتها الفنية الجمالية التي اعتقد أدونيس أنها تتأتى من غرابة العلاقات بين الصور ، وعناصرها ، ومن تفجير اللغة .

---

(1) جورج ولي . نقلا عن أرشيبالد مكليش ، الشعر والتجربة : 94 .

ولابدّ في الأخير من الاشارة الى أنّه على الرّغم من أهمية الموسيقى ، والايقاع في اضفاء أجواء مختلفة في القصيدة ، فان قضية أسبقية الايقاع في خلق الصور فيها وانجاحها كما يردده بعض الدّارسين ، يبدو فيه كثير من المبالغة ، ذلك أن أهمية البناء تظل تستمد خصوصيتها من عناصرها مكتملة ، بما في ذلك الايقاع ، وقد أشير اليه في الفصل كلّما اقتضى ذلك .

ولعل ما برز من أثر للمصدر الديني في البناء ، هو ماتركه على عناصر بناء الجملة ذاتها - أعني على اللّغة - لفظا وأسلوبا ، وذلك ما سنعرض اليه في الفصل التالي .

- الفصل الثاني -

تغيرات لغة القصيدة العربية الحديثة

اذا كانت الشمولية والرؤيـة حددتا الطابع الشعري للقصيدة العربية الحديثـة ، فان مسار الحداثة في تعامله مع اللغة التي هي الوجود الشعري ذاتـه ـ قد تكرّس في مفهوم الشعر ابتداء من الخمسينات ، تلك المرحلة التي حملت التجربة العربية بكل همومها • واذا كانت المشكلة الأساسية التي أثارتها هذه التجربة في الشعر العربي الحديث ، هي قدرته على الايصال • فانّ اللّغة الشعرية بوصفها بنية صوتية وتركيبية ودلالية ، لم تتجلّ فاعليتها ، الا ضمن الدعوات المختلفة لايجاد لغة قابلة لحمل التجربـــة ، وتجسيد الرؤية بكل مناحيها •وعليه ،يبدو ادراك الدعوة الى العودة باللّغـة الى صفائها الأول ،وخلق لغة داخل اللّـغة،وضرورة اعطاء اللّغة ابعادا ايحائيـة متنوعـة ،من الأمور التي ميـزت فيما بعد لغة الشعر العربـي الحديث •

ولقد كان دور مجلتي "الآداب" ،و"شعر" كبيرا في تحويل لغة الشعر، وخاصّة ، مجلة " شعر" ، التي نقلت الهم التجديدي نقلة تجاوزت به بعض القواعد الأساسيـة للأسلوب العربـي •

وقد يبدو من الطبيعي ونحن نتتبع تطور التشكيل اللّغوي في القصيدة الحديثة ، أن نحصر هذا التشكيل في دائرة الرّبط بين الشاعر والأسلوب ، أو الرؤيـة واللّغة • ولما كانت رؤيـة مرحلة الخمسينيات مرتبطة ، تاريخيا ، بحلم البعث والخلاص ، وفنيا ،ببعض التراكم الثقافـي الغربي بكل أبعـاده ، سواء على مستوى الدّعوة الى اعتماد الأساطير والرموز ،أم على مستوى الدّعوة الى لغة الحديث اليومي التي دعا اليها اليـوت ، فان الاعتماد على الأساطير والرّموز ،كان له فضـل السّبق في التحويل القاموسي للّـغة الشعرية ، الذي خلف وراء ه معجما لغويا ،تعتبر دراسة اللّغة بدونـه غير ذات أهميـــة • ولعل ذلك ما يشير اليه اليوت بقوله : انه يجـب "في تقدنا للشعر ،أن نبدأ بالشعر ككلمات ممتازة مرتبـة في ايقاع ممتـاز " (1)

(1) نقلا عن ارشبالد ماكليش ، الشعر والتجربة ص 62 •

وهوفي هذا القول يؤكد دور الكلمة الدّالة في النّص الشعري .

ومن أجل القبض على صورة تحول لغة الشعر العربي الحديث ، نسجل منذ البدء دوران معجم واحد في فترة الخمسينيات ، يكاد يشكل ميزة الاستحداث الشعري ، الذي ظهر جنبا الى جنب مع المعجم القديم . ويتكوّن هذا المعجم من صنفين : أولهما الرّموز الأسطورية ، والدّينية المستمدة من التراث الديني العام ، وثانيهما المفردات العامية .

ولقد شكل هذا المعجم في مرحلة البعث خاصّة ، أهم خصائص تحول الشعر العربي الحديث الذي ظهر عند هؤلاء الشعراء مع تفاوت نسبي لاختلاف عوالمهم .

لم يبرز تأثير المصادر الدّينية والأسطورية في معجم الشعراء، أكثر ممّا تجلّى في شعر السيّاب . ولقد أكثر من توظيف هذا المعجم بأسمائه، وصفاته، وإشاراته ، حتى أصبح من الصّعب العثور على قصيدة تخلو من هذه الاشارات ، وخاصّة في ديوانه " أنشودة المطر" ، الذي عدّه النقاد ذروة انتاجه ، من حيث تجسيده حداثة الشعر، فهو يقول في احدى قصائده :

" أرأيت قافلة الضياع ؟ أما رأيت النازحين ؟
الحاملين على الكواهل ، من مجاعات السنين
آثام كلّ الخاطئين
النازفين بلا دماء
السائرين الى وراء
كي يدفنوا " هابيل " وهو على الصّليب ركام طين ؟
قابيل أين أخوك ؟ أين أخوك جمّعت السماء
آمادها لتصيح ، كوّرت النجوم الى نداء :
قابيل أين أخوك ؟
...
كأن ألسنة الكلاب

تلـتـزّ منها كالمبـارد
وهي تحفـر في جدران التّوربـاب
تتصبّب الظلماء كالطوفان منه، فلا تراب
ليماد منه الخلق ، وانجرف الوسيع مع العباب ." (1)

أنّ قيمة بعض الكلمات الواردة في النّص مثل قابيل وهابيل ، والمسيح ،تنبع أساسا من كونها تبدو أقوى من غيرها من المفـردات الموجودة في النـّص. وقوتها انّما تكمن في البروز الذي يفـرضه وجودها على انتباه الناقد الملاحـظ تطور الشعر العربي على الاقلّ، لا لكونها لم توجد في الشعر العربي من قبل ، فهي قد وجدت ،ولكـن ، من حيث أنها دلالات تجربـة حضاريـة ، ورؤيـة معاصرة ذات أبعـاد دلاليـة مهمّة .على الرّغم من حفاظ السّيّاب على المعجم القديـم ، وبعض التراكيب المستمدة من القرآن مثل صيغة "فعّلت" في قولـه : جمّعت السّماء ، وكوّرت النجوم ، للدلالـة على هول فاجعة اللاّجئين التي أوحت له بها أهوال يوم القيامـة ، حين يصفها الله في قولـه : "اذا الشمس كـوّرت ، واذا النجـوم انكـدرت ، واذا الجبال سيّرت ، واذا العشار عطّلـت " (2)

بل اننا نصادف الكثير من الألفاظ التي افتقدها المعجم الرّومنسي من قبل ، وذلك مثل قوله :تلتزّ ، والعباب ،و" أسفل سافلين " ، و "اللّحوه " ، "مدى اللّصوص" ، و " أنصاب " وغيرها من الكلمات الموجودة في القصيدة، التي تعبّر عن اخلاص واع للتراث اللّغوي العربي ، وذلك ماأوهم أدونيس بأن شكل السّيّاب لم يبلغ استقلاله الكامل ، حيث بدا وكأنّه طاقـة مشدودة الى الوراء، فيما هي تتطلّع الى الأمام . (3)

---

(1) الدّيوان :368 _ 369 _ 370 .
(2) سورة التكوير ، الآيات :1_ 2 _ 3 _ 4 .
(3) أدونيس ، زمـن الشعـر

والحق أن التراث اللغوي العربي ، يمثل منبعا هاما من منابع ثقافة الشاعر العربي الحديث ، كما سيتوضح ذلك عند أدونيس ذاته .

واذا كانت الرموز الدينية والاسطورية شكلت ظاهرة خاصة في شعر السياب ، فانه التقى بها أيضا مع خليل حاوي ، وأدونيس ، وحتى عبد الصبور - على الرغم من تدرجها عنده ، ومن خصوصية التعامل مع هذه الرموز عند كل شاعر - حيث نلاحظ اختلاف رؤية كل منهم الى هذه الرموز . ففي حين يفسر السياب اقبال الشاعر الحديث على الأساطير بانعدام القيم الشعرية وغلبة المادة على الروح (1) متأثرا في ذلك برأي اليوت نفسه . يرى خليل حاوي في هذا النهج الاسطوري عودة بالشعر الى صفائه الأول ، وباللغة الى حيوتها . غير أن اجتماع الشعراء على هذا المعجم كان وراءه عدة أسباب أهمها : المرحلة ذاتها التي ابتدأ بها الشعراء ، وهي مرحلة تقليد وهضم ، ثم دلالة الرموز ، وذلك المعجم - بالذات - في تلك المرحلة ، حيث أصبح هذا المعجم ، جنبا الى جنب مع الوزن الجديد ، يحددان في غالب الأحيان الشعر الجديد والحداثة الشعرية ، لذلك نفهم سر تجاوب المعجم الاسطوري والديني مع مختلف المواقف والاتجاهات . فشمولية " نهر الرماد " مثلا ضاقت الرؤية فيها بالمعجم القديم وبرزت مثقلة بالرموز الاسطورية والدينية ، لتعبر عن حس مفجع بفقدان القيم والحياة ، نتيجة طغيان الجهل وقيم الغرب على الذات العربية . وقد وجدنا في قصائد هذا الديوان معظم المفردات "الرموز" التي اشترك فيها مع السياب وأدونيس ، مثل : الصليب ، والمسيح ، والجلجلة ، وتموز ، وعشتار ، وغيرها من الاشارات ، لكنه يتفرد بمعجمه المستمد من التوراة ، وخاصة ، ذلك الذي تألفت ألفاظه مع معاناة العقم الحضاري مثل سدوم ،

(1) يراجع احسان عباس : بدر شاكر السياب : 286 .

والرّماد ، والكبريت والنار والسحب الحمراء ، وعواميد الملح ، والكهف ، وهي مفردات تشكّل مفتاح الرؤية عند خليل حاوي ، لأنها تؤسس عناصر دلالية ، قادرة على منح القارئ الخلايا المضمونية الأولى للقصيدة ، وخاصّة ، في هذه المرحلة السّلبية من تجربة حاوي ، حين افتقد يقين الحياة الفعلية والخلاص فيها . ومع آخر قصائد ديوانه الأول ، فانّ مضمون الرؤية تحكمت فيه رموز بعل وتموز ، والمسيح ، والعنقاء ، وبهم غدت التجربة أكثر ايجابية ، حين تجاوز الموت ، وينتهي في آخر القصائد وهو أشد ايمانا بالبعث وانتصار الحياة ، ممّا كان عليه في بداية تجربته ، فيقول في احدى قصائده مبتهلا :

" يا إله الخصب يا بعلا يفضّ
التربة الماقر
ياشمس الحصيد
يا الها ينفض القبر
أنت يا تموز
يا شمس الحصيد .
نجنّا ، تجّ عروق الأرض
من عقم دهاها ودهانا ، " (1)

ولم يكن أدونيس بمعزل عن حركة التحول المعجمي هذه ، فمنذ الديوانيين الأولين نلاحظ انتماء مفرداته الى أساطير الخصب والنماء ، وتنفّسها في مناخ زراعي ، يعبّر عن انتمائه الى الدّاعين الى الوطن المرتجى . كما كانت النار ومشتقاتها - وهي العنصر الذي يخلف منه طائر الفينيق كلّما تحوّل الى رماد - من أهمّ عناصر المعجم الأدونيسي التي ظلّت تساير انتاجه ، وتدخل في خصوصية المعجم عنده طيلة تجربته الشعرية كلّها ، نظرا لارتباط النار بالرغبة في التغيير والتحول ؛ وبذلك يفسّر اهتمام أدونيس المبكر بـ"فينيق" ،

---

(1) الديوان : 89 - 95 .

وعبر دواوينه تتحوّل دلالة الفينيق النارية بتحول الرؤية وتعمقها . فبينما يسيطر هذا الرّمز بمشتقاته في شكل ابتهالي عبر قصائد الدّيوان الأول ، اقترن في الديوان الثاني بحركة جيل جديد يتمرّد على كل قديم ، عبّر عنه بلغة وحدة الوجود ، فيصبح الجيل جمعا بمفرده ، ويصبح هو واحدا للكلّ .

ولعلنا نلاحظ أن تزوع الشعراء التجديدي في تحويل المعجم الشعري ، من خلال الاشارات والرموز الأسطورية والدينية المختلفة ، كان يواكب ، من جهة ، ما حملته مرحلة الخمسينيات على مستوى الواقع من أبعاد حضارية ، كما جاء من جهة أخرى يجسّد مرحلة هضم التراث الغربي الذي أصبحت عملية احتذائه تحدّد أطروحة الجدّة في الشعر ، دون مراعاة غرابة تلك الرّموز عن المعرفة العامّة ، ولولا لجوء السّياب الى بعض التوضيحات على هوامش قصائده ، لما تمكن القارئ من فهم رموز مثل سدوم ، وعاموره ، ولعازر ، ويهوذا ، وغيرها من الاشارات البابلية والاغريقية .

+ + +

وعلى الرّغم من ثراء اللّغة العربية ، فان مرحلة الشعر الجديد وضرورة التحرّر من كل قيود التعبير القديم ، جعلت الشعراء يحطّون لغتهم كل أصناف التغبير . فمن أجواء الأساطير والدّيانات ، وما حملته رموزها من ايحاءات ثرية أثرت بها المعجم الشعري الحديث ، توقف الشعراء عند أدق ملامح الواقع اليومي ليصوغوا تعابيرهم وفق أطروحة اليوت عن لغة الحديث اليومي ، وانتشرت هذه الظاهرة عند كلّ الشعراء ، على الرّغم من عدم تجاوز بعضهم حدود استعمال بعض الألفاظ العامية .

ومهما كان تصور الشعراء لأطروحة اليوت هذه ، فان تبنيها قد أوجد صنفا آخر من معجم الشعر ، يقف جنبا الى جنب مع المعجم الأسطوري ،

وهو معجم لغة الحديث اليومي ، بما في ذلك المفردات الواقعية ـ الدّارجة التي تتمتع بمرجع اشتقاقي عربي قديم ، أو بعض الكلمات التي ليس لها أصل في المعجم العربي ، سواء كانت مفردات أجنبية ، أو مستعارة من اللهجات المحلية .

والحق ان وجود بعض الألفاظ الدّارجة في الشعر ، لم يتحدد بتأثر الشعراء بالبيوت خاصة في بداية تجاربهم الشعرية ، اذ ان ورود بعضها في أشعارهم ، راجع أساسا الى تسلّل لاشعوري ، وخاصّة ، حين تقترب اللّفظة من مصدرها الأصلي الفصيح ، فيختلط الأمر على الشاعر ، ويوردها بصيغتها العامّية .

ذلك ما تلاحظه مثلا ، في أشعار السيّاب الأولى ، حيث تجلّى تصرّفه في بعض الصّيغ العربية ، واشتقاقه بعض الصيغ غير المألوفة التي لا تقرها قواعد اللّغة . وقد وجد له فيها ابراهيم السامرائي عذرا قال انه " ارضاء للوزن الذي أخذ به ولم يتنكر له في جميع قصائد هذه المجموعة " (1) . وهو يعني مجموعة أساطير ، كاستعماله لفظة كوخة بدل كوخ ، و دفل عن دفلى ، وغيرها من المفردات التي تأثر فيها كذلك بالدّلالة العامية التي ، كثيرا ، ماترد متناقضة لما هي عليه في استعمالها في الفصحى ، أو تطلق لمعنى آخر غير معناها في اللّسان الفصيح ، وذلك مثل استعماله لفظة حاش ، كما يذكر السامرائي ، التي تعني في الاستعمال العامّي معنى القطف ، في حين تعني في الاستعمال الفصيح معنى آخر ، كأن تقول مثلا : حاش الصّيد " بمعنى جاء ه من حواليه ليصرفه عن الحبالة .

والسيّاب يستعمل اللّفظة بمعناها العامي ، حين يقول : " حاشهن الرّدى " (2) ، كما استعملها في موضع آخر بمعنى يمنع في قوله :

---

(1) ابراهيم السامرائي ، لغة الشعر بين جيلين :

(2) م ن : 217 .

والطوى صائد يحوش العرايا   والحضارات هبّة من هواء (1)

وقد أشار الى ذلك الباحث خليل عطية ، بعد تبيّنه بعض مظاهر العامية في شعر السياب ، مثل ايثاره صيغ عطشانة ، وبردانة بدل : عطشى وبردى ، واستعماله ازلزلت وازحزحت بدل : تزلزلت وتزحزحت . وخلص الى أن هذه الظاهرة ، تتابع بدايات تحصيله العلمي ، وان كان لم يبرأ من هذه الظاهرة بعدها (2) ، رغم احتراسه من أن يذهب بعيدا في تبنّي التعابير الدّارجة ، ابتداء من " أنشودة المطر " ، وتمكن التراث اللّغوي العربي من رصيده الثقافي الذي شكّل جزءا كبيرا من معجمه [illegible] الشعري .

ومثلما شغلت السياب قضية الرّموز والأساطير التي دعا الى تبنيها اليوت ، فقد حرص الشاعر صلاح عبد الصبور على تجسيد الجانب الآخر من دعوة اليوت ، المتمثلة في " لغة الحديث اليومي " التي آثرنا أن ندرجها ضمن المعجم الواقعي أو العامي لما انطوى عليه الخلط في فهم هذه الدّعوة .

فلقد ألحّ اليوت في حديثه عن لغة الشعر على شيئين : يعتمد أحدهما على احياء الوعي التاريخي للأمّة وصل الشعر بتراثها ، وثانيهما : الاتصال المستمر باللّغة المحكية في مجتمع الشاعر وعصره ، والارتفاع بالتعابير الدّارجة الى مستوى فنّي يستوعب أدق المشاعر ، " فيحمل السّامع أو القارئ على القول : هكذا ينبغي أن أتكلّم لو أمكنني التكلّم شعرا " (3) ولعل هذا ماجعل أحد الباحثين يتحمّس لدعوة اليوت هذه ، ويدعو الشعراء الى تبنّي لغة الحديث اليومي التي تعيد الى الشعر طابعه

(1) الديوان م 2 : 462 .

(2) يراجع خليل ابراهيم العطية ، التركيب اللّغوي لشعر السياب ، سلسلة الموسوعة الصّغيرة ، (دار الحرية للطباعة - بغداد 1986) : 60 - 63 .

(3) نقلا عن منح الخوري ، الشعر بين نقاد ثلاثة ، مقالات في النقد اختارها وترجمها منح الخوري ، دار الثقافة ، بيروت دت) : 27 .

التلقائي كلّما أسرف في الأخذ بتقاليد أسلوبية معينة ، قد تساهم في جموده، في حين أن لغة الحديث اليومي تنمو دائما بتموالتجارب الانسانية في المجتمع ، وتتغيّر في مفرداتها وتراكيبها وفي نطقها ونبراتها . (1)

ولقد فهم عبد الصبور ذلك ، على أساس أنها الواقعية في التقاط الأحداث اليومية ، وليست القضية بعد ذلك أن يعبّر عنها الشاعر بألفاظ مستعملة ، أو بكلمات ميتة تلتقط من القاموس، مادام الشاعر يستطيع أن يعطيها دلالة واضحة (2) ، وهذه القدرة على اعطاء الدّلالة الواضحة للحدث الصّغير ، استمدها الشاعر من اليوت ووسمها بالجسارة اللّغوية " ، التي أدرك بفضلها أن الشعر لا معجم له .

ولقد اعترف الشاعر بأثر اليوت في الدّعوة الى هذه اللّغة ، غير أنّ غالي شكري ينكر أن يكون المناخ الاليوتي هو الأب الشرعي للغة الواقع اليومي في الشعر العربي الحديث ، ويرجع ذلك الى امتداد الفكر الاشتراكي في مجال الأدب ودعوته الى احترام اللّغة الشعبية. (3)

والحقيقة ، أنه رغم تكريس الفكر الاشتراكي شعارات ترتبط بالمعجم الزراعي والصّناعي ، وتعبّر عن واقع العمال والفلاحين ، فان أهمّ ماميز بين اللّغتين هو المباشرة والتقريرية في الأولى . ثم اننا اذا أردنا أن نتابع امتداد هذه اللّغة في الشعر العربي ، وجدنا الدّعوة اليها تتكرس في شعر المهجر الذي تأثر بدوره بلغة الكتاب المقدس، كما سبق المسرح هو أيضا الى استعمال هذه اللّغة .

ومهما يكن فانّ تأثر عبد الصبور بهذه الدّعوة تجلّى ابتداء من قصائد ديوانه الأول ، حيث تجلت الواقعية في التقاط الأحداث ، والسهولة

---

(1) يراجع محمد النويهي ، قضية الشعر الجديد ، ط 3 (دار الفكر، 1971) : 40 ، 41

(2) يراجع عبد الصبور ، حياتي في الشعر ، م 3 : 176 .

(3) يراجع غالي شكري ، شعرنا الحديث الى أين ؟ : 215 .

في المعجم مثلما نجد ذلك في قصيدة "شنق زهران" التي تعبّر في صياغتها عن تصميم حادّ في رسم صورة زهران الشخصية الريفية، حيث يقول :

"كان زهران غلاما
أمّه سمراء، والأب مولّد
وبعينيه وسامه
وعلى الصدغ حمامه
وعلى الزند أبو زيد سلامه
ممسكا سيفا، وتحت الوشم نبش كالكتابه
اسم قرية
"دنشواي"
......
كان ياماكان أن زفت لزهران جميله
كان ياماكان أن أنجب زهران غلاما ... وغلاما
كان يا ماكان أن مرّت لياليه الطويله
ونمت في قلب زهران شجيرة" (1)

واذا كان المعجم اللّغوي على بساطته في هذا النصّ يعبّر ويوحي في الوقت نفسه، فان اللّغة في باقي قصائد هذا الديوان بلغت حدّا من البساطة أفقدها في كثير من الأحيان شاعريتها، وبدت لا تعني الا ذاتها، ولا تدلّ الا على أشياء متداولة بين الناس، واختلطت عليه بساطة المعجم والواقعية في التقاط الأحداث، مع استعمال الكلمات العامية التي فقدت قيمتها الشعرية لارتباطها بأحداث عادية مثل قوله في قصيدة "الحزن"، التي يذكر أنه عندما نشرها ثار حولها حديث كثير، لعلّه الاعتراض القائم بشأن استعماله بعض الألفاظ

(1) الديوان م 1: 18، 19، 20.

التي يراها هو أكثر ملاءمة للمشهد ، حيث يقول :

" ياصاحبي ، انّي حزين
طلع الصّباح ، فما ابتسمت ، ولم ينر وجهي الصّباح
وخرجت من جوف المدينه أطلب الرّزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز أيامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنّرد بين كفّي والصّديق
قبل ساعة أو ساعتين
قبل عشرة أو عشرتين " (1)

وواضح من خلال هذه الصياغة ، أن الشاعر يحاول أن يوفّر نوعا من الملاءمة بين الألفاظ التي استعملها والتأثير الذي يريد نقله الى القارئ ، غير أن اخلاصه القوي للواقع ، في هذه القصيدة وغيرها ، جعلنا نقف عند معجم من الألفاظ المستقاة من الواقع ، بمعنى ، تلك التي تم البحث عنها في صيغتها الصرفية الأكثر بساطة . وهكذا مقابل كلمة كـ : رفس ، أمنية ، يهيم – وينام – يختار الشاعر كلمات أقرب الى الاستعمال العام مثل داس ، منية ، يتوه ، ويرقد .

وقد حاول في ديوان أقول لكم أن يتجاوز بعض مظاهر النثرية التي حتمتها عليه بساطة صور الواقع اليومي ، لكنه وقع في نثرية أخرى فرضها الموقف الفكري ، ورغم أن هذين الديوانين كانا من نتاج مرحلة الخمسينيات ، الا أنهما كادا يفتقدان المعجم الأسطوري والدّيني الذي لوحظ عند السياب ، وخليل حاوي ، وأدونيس ، لأن الشاعر اعتبر ذلك من باب ادّعاء الثقافة ، ويرى أن الأسطورة ، أو القصّة الدّينية ،

(1) الديوان : 32 ، (2) : 38 (3) 71 ، (4) 183 .

والسّيرة الشعبية ، يمكن تلخيصها الى مغزى أو موتيف ، وأن استعمال هذا المغزى هو الذي يضمن نقل الصورة الى الوجدان الجمعي ،دون حاجة الى تعليق أسماء أو استعراض الظهيرة الثقافية للشاعر. (1)

ولم تتغيّر أطروحة الشاعر في لغة الواقع ، ودخل معجمه هذا ضمن المعجم الواقعي الذي شهدته المرحلة ، وان كان في اصراره عليه طيلة تجربته الشعرية كاملة ، ما يجعله خاصّا به متميزا ، رغم نهجه طريقا خاصا ، بحثا عن التفرد من خلال المعجم الصوفي مثلما سنوضحه في حديثنا عنه .

ولقد قاد المعجم الواقعي الشاعر عبد الصبور الى لغة المسرح فيما بعد ، أمّا شعر خليل حاوي فقد كان نفاذا في الواقع ، يعادل نفاذ الفكر والفلسفة ،عاناه من أجل الكشف عن حقيقة الفطرة والبراءة في الذات العربية ، ولم يكن ذلك الاّ بواسطة لغة الفطرة والبراءة ذاتها . وعلى الرغم من استناد لغة الشاعر بمستويها الشكلي والمضموني الى المعجم الأسطوري والدّيني ، فقد تسلّلت اليه اللّغة الدّارجة حتى شكلت معجما خاصا به يدخل في ما أصطلحنا على تسميته المعجم الواقعي .

ويزخر شعر خليل حاوي بكثير من الكلمات العامية سواء الفصيحة ذات الاستعمال العامّي ، أم المستعملة في اللّهجة اللّبنانية من أصول مختلفة .

فقد استعمل كلمات مثل لمني ، سلفي ، صرعة الشمس ،زودناه بالطيوب ، يحتل عيني رواق شمخت أضلاعه ، فرخت ، يطيب[2] ، عبارة الدارجة . وذكر المواخير ، والدّولاب ، ومشوش العينين ، وشروش والشلال ، وغيرها من الكلمات العامية .

ويكفي أن تقرأ هذه الأبيات لنتبين مدى حضور بعض هذا المعجم في شعره ، حيث يقول :

---

(1) يراجع رأي عبد الصبور: جهاد فاضل ،قضايا الشعر الحديث،ط 1 (دار الشروق ، بيروت ، 1984) ص 267 .

(2) : الديوان ، ، 46 ، 115 ، 256 ، 263 ، 264 ، 330 .

"بعد أن عانى دوار البحر ،
والضوء المداجي عبر عتمات الطريق ،
ومدى المجهول ينشق عن المجهول ،
عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقا للغريق ،
وتمطت في فراغ الأفق أشداق كهوف
لفها وهج الحريق ،
آه لو يسعفه زهد الدراويش المراة
دوّختهم حلقات الذكر
حلقات حلقات
حول درويش عتيق
شرّ شت رجلاه في الوحل ومات
ساكنا ، يمتص ما تنضحه الأرض الموات "

يغيب في هذا النص القاموس القديم ، لنقف على كلمات مستعملة بمعنى العامية ، مثل شرشت التي تعني تجذّرت في الاستعمال العاميّ اللّبناني .

لقد خضع خليل في استعماله هذا المعجم في البداية الى الدّعوة الصارخة الى لبننة اللّغة الشعرية التي استهدفت اللّغة العربية في بنيها النحوية والتركيبية ، والتي رفع لواءها القوميون اللبنانيون المنتمون الى حزب " أنطون سعادة " ، وكان خليل حاوي انتمى اليه في السّادسة عشرة من عمره ، وكتب أشعارا باللّهجة اللّبنانية .

أمّا ابتداء من ديوانه الثاني ، فان استعماله لما سماه "اللّغة المحكية " ، قد برره جماليا بمساعدة الشاعر على ادخال ايقاعات جديدة مستمدة من طبيعة الحياة والعصر ، وعدم الحجز على الشعر بقوالب ضيقة تحول دون ارتباط اللّغة بالتجربة في واقع الحياة

وفي التراث الشعبي • (1)

ونحن نلاحظ أن هذا الكلام يرتبط بدعوة اليوت الى لغة الحياة اليومية ، أكثر مما يرتبط بالدعوة الى تلهيج اللغة على الطريقة اللبنانية •

واذا كان عبد الصبور قد أصر في شعره على تحقق لغة الحديث اليومي ، الى حد كانت فيه بابا لدخول النثرية الى بعض قصائده ، فان الشاعر خليل حاوي استطاع أن ينطلق من مادة لغوية بكر ، لم تستنفذ طاقاتها ، ثم شحنها بالتجارب الشعرية المتوهجة ، ولقد كان لاستخدامه الرموز في بناء القصائد ، ما ساعده على شحن لغته الشعرية بمختلف الاحتمالات الشعورية التي أبعدتها عن التقريرية والنثرية ، وألغى الادعاء الشعرية على كلمات بعينها ، وصارت الكلمة ـ مهما كان مرجعها ـ تكتسب طاقتها الشعرية من السياق العام في القصيدة •

ولما كانت التجربة والرؤية في "الناي والريح " أعتى من مثيلتها في نهر الرماد ، من حيث التعبير عن الرؤية الانبعاثية العربية • فان التجربة اللغوية جاءت تعكس قيمة تلك الرؤية ، فنراه يصدّر " الناي والريح " بقول مالارميه " يجب أن نهمس لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التي تصنع الوجود " • ورغم أن هذا القول يبدو نوعا ما غامضا ، لجهلنا بقصد الشاعر من لغة القبيلة ، هل هي اللغة العربية ذاتها أم أنه يقصد طبيعة اللغة الشعرية الراقية التي نحس حين نقرأها بمشاهد الوجود كلها كامنة فيها مثل لغة الانسان الأولى التي تحمل آثار الاحساس بظاهر الوجود هذه ، الا أن الذي نلاحظه هو مدى تطور لغة الشاعر ، وذلك من خلال اكساب قصائده أبعادا تجاوز بها حدود الاستخدام اليومي للألفاظ ، الى خلق

(1) يراجع حديث الآداب مع خليل حاوي ، ع 7 يوليو : 73 •

نظام من العلاقات الايحائية ، بين الألفاظ ذاتها لتحقيق الرّمزية والايحاء .

أمّا أدونيس فاننا نرى أنّ دوره في تحديث لغة الشعر لا يكاد ينفصل عن دور مجلة شعر مثلما سنرى ذلك.

\+ \+ \+

لقد كانت مرحلة الخمسينيات تجسّد رؤية تبدو على المستوى التاريخي قريبة من الواقع ،من خلال البحث عن وسائل للخلاص من كلّ مظاهر الجدب ،والعقم ،والتخلّف ، والحلم بالبعث العربي . وقد تجسّدت هذه الرؤية ،فنيا ، في العودة الى التراث الدّيني والأسطوري الذي لعب دورا مهما في تحويل اللّغة الشعرية ايقاعيا ،ومعجميا ، ودلاليا .واقترنت العودة الى التراث بالاقتراب من الواقع أكثر. ومن ذلك فسّرنا سرّ دوران معجم يشترك فيه كلّ الشعراء مع تفاوت بينهم خلال هذا العقد من الزمن .

ولقد بقيت التجربة الشعرية الحديثة ، قريبة من الماضي اللّغوي العربي على مستوى التركيب ، ولم نسجّل في شعر الرواد - باستثناء خليل حاوي - الاّ بعض التجاوزات في الصّيغ .

غير أن هذه السّلامة وهذه الرّتابة لم تدم طويلا ،فبانتهاء فترة التقليد ، أعلنت تجربة التحديث اللغوي ، وقد ساعد على ذلك التحول عدّة عوامل ، كان أهمها ظهور مجلة " شعر" وما انبرت اليه من دعوة للحداثة الشعرية ،وبحث الشعراء عن الاستقلالية والتفرّد ، والرّغبة في امتلاك ناصية اللّغة ،ثم تحول الرؤية الشعرية ، تاريخيا ،وما انجرّ عنها من " غموض الأزمة الروحية ،وصعوبة استبطان النفس الانسانية " (1)

لقد بدت أولى علامات التفرّد على المستوى المعجمي . وبينما ألّف الشاعر بالمعجم الدّيني والأسطوري عالما مكثف الايحاءات ، سرعان ما ابتكر رموزه الخاصّة ، وأصبح لكلّ شاعر معجمه الذي يتماشى مع تجربته ورؤيته الذاتية [illegible] والجماعية .

فلما اضمحلت الرّموز الدّينية والأسطورية في المرحلة الذاتية عند السيّاب، أصبحنا نعثر على كلمات تنتمي الى البيئة الجنوبية ، وهو المعجم الذي زخرت به أشعاره الأولى ، وقلت في فترته التموزية ،لكنّها عادت مع قصائده الجيكورية لتعكس تعلّق السياب بجيكور وبويب وغيرها من عناصر الطبيعة الموجودة ببيئته ، وقد كان

(1) رأي الأستاذ المشرف .

ذلك نوعا من النكوص نتيجة انكساره السّياسي ، وهذه الأبيات تعكس مدى تمكن طبيعة جيكور من ذاكرة الشاعر ، حيث يقول :

" لليلي أو نهاري أثقلت أغصانه النشوى عيون الحور
وكنا ـ جدّنا الهدّار يضحك أو يغنّي في ظلال الجوسق القصيب
وفلاحيه ينتظرون : " غيثك ياإله " واخوتي في غابة اللّعب
يصيدون الأرانب والفراش وأحمد الناطور
تحدّق في ظلال الجوسق السّمراء في النهر
ونرفع للسّحاب عيوننا : سيسيل بالقطر .
وأرعدت السّماء فرن قاع النهر وارتعشت ذرى السّعف
وأشعلهن ومض البرق أزرق ثم أخضر ثم تنطفئ
....
وتحت النخل حيث تظل تمطر كلّ ما سعفه
تراقصت الفقائع وهي تفجر ـ انّه الرّطب
تساقط في يد العذراء وهي تهزّ في لهفة
بجذع النخلة الفرعاء تاج وليدك الأنوار لا الذهب ،
.....
وأبرقت السّماء ... فلاح ، حيث تعرج النهر ،
وطاف معلقا من دون أسّ يلتمّ الماء
شناشيل ابنة الجلبي نور حوله الزهر
يامطرا ياحلبي
عبّر بنات الحلبي
يامطرا ياشاشا
عبر بنات الباشا .
يامطرا من ذهب " . (1)

لعل حضور البيئة الجنونية واضح هنا ، من خلال كلمات ترتبط بالنخل والسّعف والمياه والخضرة وغيرها من المسمّيات التي لاشك أنها أوحت اليه بصور

---

(1) الديوان م 2 : 599 .

السيدة مريم تحت النخلة ليلة جاءها المخاض. كما نلاحظ اصرار السّياب على التراث الشعبي ، حيث " يأخذ من الأغنيات الشعبية مادّة تلتئم في قافيته، وهو محتاج اليها للوصول الى وصف بيئته وشخوصها " (1) .

وقد بدا التراث الشعبي موظفا توظيفا واعيا واكتسبت لغته نمطا من المعجم الذي يستجيب لما ألحّ عليه اليوت بشأن الاتصال الدّائم باللّغة المحكية، وهكذا تبدو أبياتا كهذه التي ضمّنها قصيدة " المومس العمياء " ، تعكس ذلك ، فيقول :

" وتلوب أغنية قديمة
في نفسها وصدى يشوّش يا سليمة ، يا سليمة .
نامت عيون الناس آه فمن لقلبي أن ينيمه " ؟ (2)

واذا كانت معاناة السّياب التي فرضت عليه ، في مرحلته الأخيرة ، معجما يتصل بها فجاءت ألفاظ كالموت ، والقبر ، والذكرى ، والألم ومشتقاتها تعبّر عن استقلالية السيّاب . فانّ الشاعر عبد الصبور قد صاغ لنفسه هو أيضا معجمه الخاصّ منذ البداية ، من خلال المعجم الواقعي كما لاحظنا ، لكنّه بظهور ديوانه الثالث " أحلام القديم " ، وجد في التجربة الصوفية وبعض مصطلحاتها ، ماجعل لغته تتوزع على طرفي ثنائية الباطن والظاهر ، والواقع والمثال . ولقد كان رمز اللّيل ، منذ ديوانه الأول ، يجسّد الواقع المأساوي للانسان ، مثلما يتجلّى في قصيدة رحلة في اللّيل ، حيث يقول :

" اللّيل ياصديقتي ينفضني بلا ضمير
ويطلق الظنون في فراشي الصّغير
ويثقل الفؤاد بالسّواد
ورحلة الضياع في بحر الحداد
فحين يقبل المساء ، يقفز الطريق ،
والظلام محنة الغريب . " (3)

---

(1) ابراهيم السامرّائي : لغة الشعر بين جيلين : 242 .

(2) الديوان م2 : 531 ـ 532 .

(3) الديوان م1 : 7 .

انّ معظم ألفاظ هذا النّص ترتبط باللّيل وأجوائه من ظنون، وسواد، وضياع، وحداد، وقفر، وظلام . ويتحول بها رمزا شاملا للواقع النفسي الذي استقى مأساته من الواقع الخارجي — واقع الناس في بلاده — ويتعمق رمز اللّيل، خاصة، في ديوانه "شجر اللّيل"، الذي تعبّر فيه قصائد مثل : "تأملات ليلية"، وأربعة أصوات ليلية للمدينة المتألمة" عن اللّيل بكلّ تجلياته المأساوية من قبر، وغابة، ووحشة، وخوف داج، وأحزان وغيرها . فنراه يقول في هذه القصيدة :

"آه

ليس هو اللّيل،

بل الرّحم،

القبر،

الغابة

آه

ليس هو اللّيل،

بل الخوف الدّاجي،

أنهار الوحشة

والرّعب المتمدّد،

والأحزان الباطنة الصّخارية

آه

ليس هو الليل،

بل القدر الرؤيا الهولية،

وسقوط الحاضر في المستقبل

آه

ليس هو اللّيل،

بل الجرح اليومي،

ينزّ دما أسود،

في الصبح المقبل" (1)

---

(1) الديوان م3 : 489، 490، 491 .

وفي الطرف الآخر من ثنائية اللّغة عند عبد الصبور ، يتجلّى واقع المثال والخلاص من المأساة بوساطة التصوف والحب الذي غالبا ماتحول عنده الى وجد صوفي يعتبر الضوء والنور فيه النبع الذي لا ينضب • ومنذ "أحلام الفارس القديم" وتجليات النور تتضاعف في لغة عبد الصّبور ، وتعتبر قصيدة " الخروج " من بين القصائد التي ينسج عبد الصبور من النّور عباراته وألفاظه فيها ، فنراه يقول مثلا :

" لو مت عشت ما أشاء في المدينه المنيرة
مدينة الصحو الذي يزخر بالأضواء
والشمس لا تفارق الظهيرة
أواه ، يامدينتي المنيرة
مدينة الرّؤى التي تشرب ضوءا
مدينة الرّؤى التي تمجّ ضوءا " (1)

وانطلاقا من تشابه التجربة الفنية والتجربة الصوفية فانّ ما يعبّر عنه عبد الصبور هنا ، من " مدينة منيرة " وصحو ، تتجاوب مع تجربة المتصوف في انجذابه الى عالم النور المطلق ، حين يشارف اليقين • وقد حمل عبد الصبور في شعره ماحمله الصوفي من رموز كالرضا ، واليقين ، والصحو ، والسّكر ، في رحلته ، فجاءت محاولة البحث عن عالم المثال عنده ، تضاهي محاولة الصوفي في البحث عن الحقيقة ، أومعاينة الذات الالهية ، لذلك كان النور وما يتصل به من مصطلحات يأخذ عنهم معنى الحقيقة وذلك مايعكسه صلاح عبد الصبور في مسرحية " الحلاج " ، حيث يقول في أحد المقاطع لصاحبه الشبلي :

" لكن •• ياأخلص أصحابي ، نبئني ••
كيف أميت النور بعيني
هذي الشمس المحبوسة في ثنيات الأيام
تثّاقل كل صباح ، ثم تنفض عن عينيها النوم
ومع الغوم ، الشفقة
وتواصل رحلتها الوحشية فوق الطرقات

---

(1) الديوان م 1 : 237 •

فوق السّاحات ، الخانات ، المارستانات ، الحمّامات
وتجمع من دنيا محترقة
بأصابعها الحمراء النارية
صورا ، أشباحا ، تنسج منها قصانا يجري في
لحمتها وسداها الدم " (1)

انّ الشمس ، مصدرا للنور يشمل كلّ شيء في الوجود ، قد تعني هنا الحقيقة التي يراها الحلاج في كلّ مكان ، وهي رؤية نابعة عن توتر الباطن من أجل ادراك الانفراج الوجداني كاحدى علامات الحقيقة . وبقيت لغة عبد الصّبور تساير تارة حالات الصحو والنور التي تنبع من احساسه بالخلاص ، وتارة أخرى ، تساير حالات الانكسار أو التأزم والضياع التي تنبع من عجزه عن الخلاص ، فيحاول أن يتجاوزه ، ويخرج من دائرته بالاستعانة باللّه ، حيث يقول :

" لكن هذا الحزن مسخ غامض مستوحش ، غريب
فقل له يارب ، أن يفارق الدّيار
لأنني أريد أن أعيش في النهار
ياربنا العظيم ، يا معذبي
ياناسج الأحلام في العيون
يا زارع اليقين والظنون
... .
اخترت لي ،
لشدّ ما أوجعتني ." (2)

ولقد شكّل النداء - وهو من أعمق الصرخات الباطنية - ظاهرة لغوية في شعر عبد الصبور ، وكانت احدى مبرّرات وجوده وهو البحث عن الخلاص عن طريق الآخر ، حين يدركه الضياع والعجز عن الوصول الى الحقيقة أو ادراك عالم المثال . ورغم تسرّب الشاعر من التجربة الصّوفية ، الاّ أنه بقي وفيا للغة الحديث اليومي ، مستلهما

---

(1) الديوان م 1 : 466 .
(2) الديوان م 1 :

في ذلك بعض التعابير والألفاظ الشعبية وذلك ما يتجلى في احدى قصائد ديوانه الأخير، حيث يقول :

"عبرت بي آلاف الأقدام الهمجية
أقدام الأفكار الهمجية
فتآكلت وشوهت
يا ليل ... يا ليل . يا عين
داويني أيتها الغيمات الفضيّة .
برحيق الأنداء الفجرية
يا نجم اللّيل !
يا نجم اللّيل أمسح ظهري بأشعتك البلّوريه " (1)

أمّا الشاعر خليل حاوي ، فيبدو أنه كان مصرا - وبقي كذلك - على معجمه الخاصّ، في قلب الصيغ العامية والتركيب الأجنبي - فقد ظلت ألفاظ مثل الرّماد ، والملح ، والكبريت ، والنار، والفراغ ، والعتمة ، والبومة ، والجمر ، والكهف ، والدخنة ، والمدار، والرّيح ووعول البحر، والطحلب وغيرها كثير، معجما يؤطر تجربته الحضارية ، و جمله يستقل بأسلوب خاصّ في الكتابة ، شكلت فيه ظاهرتا الاستفهام والمد أهم خصائص شعره . فالى جانب الأسئلة الانكارية الواخزة التي كان يثيرها ، احتوت مفردات معجمه على حروف المدّ ممّا جعل لاسترسالها ايحاء بمعان وايحاءات نفسية وفكرية ثرية ، وذلك مانلاحظه في هذه الأبيات حيث يقول :

ريح تهبّ لما تشير عباراتي
للريح موسمها الغضوب
للرّيح جوع مبارد الفولاذ
تمسح ما تحجر
من سياجات عتيقة
ويعود ما كانت عليه
التربة السّمراء في بدء الخليقة ، بكرا لأول مرّة تشتهي
لحضن الشمس، ليل الرّعد

(1) ديوان الابحار في الذاكرة : 86 - 87 .

يوجمها وتستمري بروقه
ماذا سوى أرض تعتّب
الحلم ، تنبته كروما والكرم
لها شروس السنديان ،
ورفاه في البيلسان ،
ماذا سوى عقد القباب البيض
بيضا واحدا يزهز بأعمدة الحياة
يزهو بغابات من المدن الصبايا
لين أرصفه وجاه " (1)

نجد أن تجربة الشاعر هي التي استدعت مثل هذه الظاهرة ، وهي تجربة معاناة حقيقية ، تشكل فيها الحروف محاولة للترويح على النفس ، وقد ساعدت على انسياب شعور الشاعر ، واستجابت لكثافته النفسية والفكرية ، وهذه الظاهرة وان تفرّد بها خليل – لم تعدمها عند بقية الشعراء وخاصة عبد الصبور ، فظاهرة التأمل تستدعي مثلها – فوجدناها عند عبد الصبور منسجمة مع الشعور بالانكسار والاحباط الرّوحي " وهذا الشعور يمدّ تنويعا على اللّحن المأساوي ، وله أهميته في ابراز هذه الظاهرة " (2) . ومثال ذلك قوله :

" هناك شيء في نفوسنا حزين
قد يختفي ولا يبين
لكنّه مكنون
شيء غريب غامض حنون
لعلّه التذكار
تذكار يوم تائه بلا قرار
أو ليلة قد ضمّها النسيان في ازار
لو غصّت في مدائن البحار
لجمّعت كفّاك من محارها
تذكار " (3)

---

(1) الديوان . 180 – 181 – 182 .
(2) عبد الله المشى ، الحس المأساوي في شعر عبد الصبور : 279 . 280 .
(3)

فالمدّ في هذا النص ، يصعد كالأنين ، والصراخ بلا دليل ،وهو بديل ينوب عن عجز الأصوات السّاكنة أن تقوم به • ومن ثمّ فانّ كلمة محزن مثلا لاتستطيع أن تنوب في وظيفتها الشعورية عن كلمة حزين في النص، كما أن كلمة يظهر لا تستطيع أن تنوب عن كلمة يبين •

\+ \+ \+

انّ التصور النظري لحركة الشعر الحديث من خلال ما أوحت به كلمات التجديد والحداثة والتحرر من القديم وتجاوز الأعراف اللّغوية ،يقودنا الى أن هذا الشعر منبتّ الجذور عن التراث الأدبي العربي - غير أنه من خلال قراءتنا المتواضعة لبعض هذا الشعر، رأينا أنّ هناك جذورا عميقة من الانتماء الأدبي ،عبّر عنها الشاعر من خلال استعماله ألفاظا من التراث الشعري ، وبلغ به ذلك حدّ تضمين أبيات منه ، أو توظيفها لما يتماشى والسياق العام لقصائده• وهذا يعني أن الألفاظ التراثية ، شكلت ، ومازالت ، جزءا مهما من معجم الشعر العربي الحديث •

باستثناء خليل حاوي ،الذي ابتدأ بداية عامية ، فانّ السيّاب وعبد الصبور وأدونيس قد بدأوا بممارسة الشكل التقليدي للشعر، فلا عجب أن نعثر على المعجم التراثي في شعرهم يتعايش مع الرّموز والمفردات الجديدة •

ولعل هذه الظاهرة تبرز أكثر عند السيّاب الذي بدا مشدودا الى الألفاظ والتعابير التي يحفل بها شعر القدامى ، منذ مرحلة الرومنسية ، مثل غوارب الدّمع (1) ، الدأماء (2) ، الذبال (3) ،الظمين (4) ، والصافنات (5) ، وعض الاهاب (6) ، وخود رداح (7) والذبلات (8) وغيرها •

ولقد برّر أحد الباحثين (9) استعماله هذه الألفاظ النادرة في مرحلته الابتدائية هذه ،برغبته في البحث عن معجم ثري - غير أن التراث اللّغوي العربي ظل قابعا بأشكال مختلفة طيلة تجربته الشعرية ، وذلك راجع الى ثقافته الواسعة في هذا التراث واعجابه بشعرائه أمثال المتنبي وأبي تمام • وبقيت الألفاظ التراثية الغريبة نفسها تساير انتاجه مثل :الحباب ، الجثام ، الصافن ، الصّياصي والمشاش

(1) الديوان م 2 :147 ، (2) :310 ،(3) :42 ، (4) :288 ،(5) 370 ،(6) 339 ،
(7) :166 ، (8) :121 •
(9) يراجع خليل العطيه ، التركيب اللّغوي لشعر السيّاب :35 •

وسماوة وغيرها من المفردات التي أشار اليها خليل العطية .

وقد تحول هذا الشكل من الاخلاص الى التراث اللّغوي العربي الى نوع من النكوص الى الصّيغ القديمة على مدار القصيدة وخاصّة في مرثياته الثلاث، حين يغيب خيط التجربة وتغيم الرؤية ولا يملك الا أن يستعين ببعض التضمينات يؤكد بها تحكمه في ذلك الخيط ، من ذلك قوله في مطلع مرثية الآلهة :

بلينا وماتبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع (1)

وقوله في آخر بيت من القصيدة نفسها :

والذي حارت البرية فيه بالتأويل ، كائن ذو نقود (2)

فواضح مدى انجذابه للتراث بعد تعديله في الشطر الثاني من البيت الأول لقول لبيد " تبقى الدّيار بعدنا والمصانع " (3) ، وتصرفه في بيت المعرّي الذي يقول فيه :

والذي حارت البرية فيه حيوان مستحدث من جماد

وقد فرض عليه هذا اللجوء الى التراث الأول ارتدادا الى الشكل الموسيقي القديم في هذه القصائد ، كما يطالعنا بنكوص على المستوى الرؤيوي ، حيث انطوت تلك القصائد على مضامين تتحدّث عن حكمة الدّهر، وضعف الانسان ، وغيرها من المواقف التي تذكرنا بمواقف زهير الحكمية . ولعلّ ذلك ناتج عن خيبة أمله وانتكاسته السياسية ، و " انحسار ايمانه القديم بالناس " (4) ، لذلك لم تكن حاله تثير الا اليأس والحنين الى الماضي ، فلا غرو أن يقترن هذا النزوع الى الماضي بنزوع مماثل على مستوى الصّياغة .

أمّا عبد الصبور ، فعلى الرّغم من اصراره على لغة الحياة اليومية ، " لأنها تحمل الدلالة التي يريدها " (5) ، فانّ اعجابه هو أيضا بالتراث الأدبي العربي ، جعل ألفاظا تتسرب الى شعره وتتجاور مع بساطة المعجم الواقعي مثل قوله : أجدل منهم (6) ، يجشأون (7) ، السّدم (8) ، أفياد (9) الحباب (10) قضقضت (11) .

---

(1) الديوان م 1 : 349 .

(2) م ن : 409 .

(3) يراجع خليل العطية : 37 - 38 - 39 بالتفصيل في هذه القضية .

(4) عبد الجبار عباس ، السياب : 76 .

(5) الديوان م 1 : 694 ، 6 : 9 ، 7 : 29 ، 8 : 44 ، 9 : 74 ، 10 : 214 ، 11 : 259 .

كما أنه استعار من الشعر العربي القديم ماضمّنه كاملا أو مبتورا في شعره، ومن ذلك تضمينه قول عنترة :

فازورّ من وقع القنا بلبانه　　وشكى الي بعبرة وتحمحم (1)

وضمّن كذلك الشطر الأول من بيت أبي فراس : (2)

أراك عصي الدّمع شيمتك الصبر　　أما للهوى نهي عليك ولا أمر

وقول الشاعر القديم : لم تنس ولكن طول الجراح يغري بالتناسي (3)

ولم يكن خليل حاوي مجتث الجذور على الرّغم من ضعف صلته بالتراث الأدبي العربي في بدايته الشعرية شأنه في ذلك شأن ممثلي الحركة الشعرية في لبنان، حيث شهد لبنان ومنذ زمن طويل حركة الشعر العامّي "الزجل"، وما انطوت الدّعوة اليه من بوادر رفض التراث الكلاسيكي (4)، التي كرّسها سعيد عقل ـ لذلك رأينا خليل حاوي، ابتداء من "الناي والريح" تتخلل قصائده ومضات تراثية، من ذلك مثلا استلهامه بيت أبي العلاء الذي يقول فيه : خفف الوطء ما أظن أديم　　الأرض الا من هذه الأجساد

وقد صاغ خليل معناها على هذا النحو، حيث يقول :

" خففوا الوطأ
على أعصابنا يا عابرين
نحن ما متنا، تعبنا
من ضباب وسخ،
مهترئ الوجه، مداجي
...
رحم الأرض ولا الجوّ اللّعين
خففوا الوطأ
على أعصابنا يا عابرين " (5)

واذا قرأنا قوله :

" ماذا سوى كهف يجوع، فم يبور

---

(1) الديوان م 1 : 558.
(2) م ن : 725.
(3) م ن : 135.
(4) يراجع كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دراسة حول الاطار الاجتماعي الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبية، ترجمة لجنة من اصدقاء المؤلف ط 1 (المشرق للطباعة والنشر 1982) : 61.
(5) الديوان : 218، 219.

ويـد مجـوفـة تخـطّ وتمسـح

الخطّ المجـوّف في فتـور ؟" (1)

فانّه يذكرنا بقول ذي الرّمـة المشهور:

أخـط وأمحـو الخـطّ ثم أعيـده بكفـي والغربان في الدّار وقـع

كما أنّ قولـه :

جفـت شفتـي ،

متى متى ستسعفنـي العبارة ؟ (2)

يذكرنا بقـول الشاعر :

لا خيـل عنـدك تهديها ولا مـال فليسعـف النّطق ان لم يسعف الحال

وكما شكّـلت رموز القرآن الكريم عوالـم دلاليـة ،أثرت التجربة الشعريـة الحديثـة ، فقد كانت لألفـاظ القرآن وعباراتـه الأثـر نفسـه في اثراء اللّغـة الشعرية ، ومثلما عـجّت لغة خليـل حاوي بالمفردات المستمدة من الكتـاب المقدس ، وأصبحـت رموزا خاصـة بشعره ، فقد دخلت بعض المفردات والآيـات شعر السيّاب وعبد الصبور ، ومن ذلك ماذكره خليل عطيّة فيما يتصل بالمفـردات المستمدة من القرآن في مرحلته الأخيرة ، مبـررا بذلك بتخليـه عن انتمائه السياسي ، وغفـل عن أن تكون لحالته النفسيـة نتيجة مرضـه دور في العودة الى الرّمـوز الاسلاميـة بعامة والقرآن الكريم خاصّة ؛ وقد ارتبطـت معظم المفردات المستعملـة بالموت والعالم الآخر مثل نفـخ الصّور (3) ، حور (4) ، الرميم (5) ،البرزخ (6) وسقـر (7) وغيرها .

وجد عبد الصبور في احتجاجـه على بعض ما ورد من آيات قرآنية ،مـا جعله يستعير بعض الآيات من ذلك قولـه :

" خـلق الانسان على صورتـه في أحسـن تقـويـم

فلماذا ردّ الى درك الأنعـام " (8)

---

(1) الديوان : 288 .

(2) م ن : 260 .

(3) الديوان م 1 : 234 ، (4) : 204 ، (5) : 286 ، (6) : 288 ، (7) : 645 .

(8) الديوان م 1 : 582 .

وقد صاغ هذا الكلام مستنداً الى قوله تعالى : " انا خلقنا الانسان في أحسن تقويم ، ثم رددناه أسفل سافلين " (1)

ولابدّ أن نشير الى أن ثورة الشعر العربي الحديث في تحويل قواعد التنظيم الموسيقي كأولى حركات التحويل الشعري الذي سيلغ مداه وأبعاده الواسعة بظهور مجلة " شعر " ايقاعا وتركيبا ، قد خلّفت في بدايتها مظاهر لغوية ، لعل أهم مايتصل منها بموضوع هذا الفصل هو ظاهرة التكرار ، الذي لم يكن سوى خطوة تعويضية تعزز الايقاع ، وتضاد رتابة الوزن التقليدي الذي تتحقق فيه ظاهرة التكرار هذه بتكرار التفعيلة نفسها والقافية الموحّدة في القصيدة .

فمن خلال تجارب الشعراء الرّواد ـ خلال مرحلة الخمسينيات ـ لوحظت عدّة أنماط من هذه الظاهرة وبصور متفاوتة ، لكنها شكلت ظاهرة جعلت أحد الدّارسين يذهب الى أنها من آثار اليوت في الشعر العربي الحديث (2) وسواء كان ذلك أم أنها نتاج التعليل السابق ، فانّ القضية تبدو أنّها كانت حتمية شعرية اقتضتها حركة التحول الشعري بصفة عامة ، دون أن تنفي وجودها في التراث الشعري العربي . وهذه بعض النماذج من هذه الظاهرة عند الشعراء .

يقول السيّاب في قصيدة غريب على الخليج :

" صوت تفجر في قرارة نفسي الثكلى : عراق ،
كالمدّ يصعد ، كالسّحابة ، كالدّموع الى العيون
الرّيح تصرخ بني عراق
والموج يعول بي : عراق ، عراق ، ليس سوى عراق !
البحر أوسع ما يكون وأنت أبعد ماتكون والبحر دونك ياعراق " (3)

ويقول عبد الصبور في أغنية حبّ :

" سيدتي ، اليك قلبي ، واغفري لي ، أبيض كاللؤلؤة
وطيّب كاللؤلؤة

---

(1) سورة التين ، الآيتان 4ـ 5 .

(2) يراجع س موريه ، الشعر العربي الحديث ، ترجمة : سعد مصلوح ، وشفيع السّيد ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1986 :327

(3) الديوان م1 :318

ولامع كاللؤلؤة

هدية الفقير

وقد ترينه يزين عشك الصغير " (1) .

أما أدونيس فانه يقول في أوراق في الريح :

" أعرف أن حلمها يطول

أعرف أن شعرها يطول

أعرف أن سرها يطول

أعرفها

تختصر الأرض بخطوتين

تختصر الكون بلفتتين " (2)

ان تكرار لفظة بعينها ، أو سطر ، أو جزء من سطر في الشعر بعينه ، يفسر لنا أهمية هذه الكلمات المكررة ضمن السياق العام لتجربة الشاعر ، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر الموقف ومفتاح الرؤية . فكلمة " عراق " في أنموذج السياب ، و" اللؤلؤة " في نص عبد الصبور ، وكلمة يطول عند أدونيس ، لا شك أنها تعبر عن رؤية الشاعر وموقفه ، وعجزه عن أن يعبر عن الشعور الواحد بكلمة واحدة ، خاصة ، اذا كان لهذا الشعور أو الموقف الفكري من العمق ما لاتستطيع فيه كلمة واحدة أن تدفعه خارجا أو توضحه ، ولكنها كذلك جاءت في هذه النصوص معززة للايقاع ، تسد بتكرارها غياب القافية والبحر الواحد .

وهناك الى جانب هذا التكرار ، نوع آخر فرضته الرموز الأسطورية وخاصة تلك التي تستخدم في معنى الضراعة والابتهال لاجتلاب الخصب والمطر ، ولوحظ في مرحلة الخمسينات ، حيث اقترن ذلك بتراكم التراث الأسطوري والديني ، من ذلك قول خليل حاوي :

" يا اله الخصب ، ياتموز ، ياشمس الحصيد

بارك الأرض التي تعطي رجالا

أقوياء الصلب نسلا لايبيد

يرثون الأرض للدهر الأبيد

(1) الديوان م 1: 69 .

(2) الديوان م 1: 246 .

بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
بارك النسل العتيد
ياإله الخصب ، ياتموز ، ياشمس الحصيد " (1)

وكذلك يقول أدونيس مبتهلا لفينيق :

" فينيق في طريقك التفت لنا
فينيق حنّ واتّئد
فينيق مت ، فينيق متّ
فينيق ولتبدأ بك الحرائق
لتبدأ الشقائق
... فينيق يا فينيق " (2)

+ + +

ولعل أخطر عوامل التحول اللّغوي الذي حدث بعد مرحلة الخمسينيات ، هو ذلك التحرر من بعض قواعد التركيب العربي . فقد كان لانكسار حلم البعث ، والرجوع الى الذات والتأزم الوجودي والاحباط الحضاري ، وكلّها مظاهر انحسار الرؤية تاريخيا ، مهمّة تحويل الشعر عن الواقع ، والاقتراب من الذّات والباطن ، على الرغم من غموضهما وما عاناه الشاعر من اغتراب روحي ، فتمخّض عنه ، فنيا ، نوع من التحرر في قواعد التركيب ، الى جانب تجلّي مظاهر العمق والنضج والاكتمال الحداثي الذي أدّى الى نوع من الايغال الرمزي للغة ، بلغ حدّ التعقد عند أصحاب التجاوز والتخطّي .

وعلى الرّغم من أنّ الاتجاه التحديثي في الشعر قد سبق وتكشّف في نتاج الشعراء قبل ظهور مجلة " شعر " ، وذلك من خلال التأثر بالشعر الغربي الحديث ، فانّ اعلان المجلة عن خدمة الشعر الجديد ، والدّفاع عنه ، كان له أثر قوي وردود

---

(1) الديوان : 98 .

(2) الديوان م 1 : 263 ، 264 .

أفعال مختلفة، خاصّة بعد ذيوع " البيان الشعري " ليوسف الخال سنة "1957"، وغيره من التنظيرات النظرية للحداثة الشعرية، سواء تلك التي كانت تكتب في افتتاحيات المجلّة، أم في التعليقات، وبعض المقالات النقدية التي كان يكتبها نقاد مثل: خالدة سعيد، وماجد فخري، وريته حبشي، وأنطون عطاس، وغيرهم. اضافة الى ترجمة بعض النصوص للشعراء الغربيين، والتعريف ببعض انتاجهم. فكان بديهيا جدّا أن تركّز كل هذه النشاطات على الدّفاع عن القصيدة الجديدة وماجرّته للميدان الأدبي من تعديل في الايقاع والقافية، وبنية القصيدة بعامّة.

ولقد كانت اللّغة موضع التساؤل الكبير، وخاصّة بعد مواكبة هذا التساؤل الدّعوة الى استعمال اللّهجة اللّبنانية، بل أن " الانتاج الشعري الواضح القيمة المكتوب باللّهجة المحلية (...) هو الذي دفع الى طرق هذه المشكلة منذ تأسيس المجلة وانعقاد خميسها الشعري " (1)

غير أنّ مجلة شعر في بيانات أصحابها هذه وتنظيراتهم، لم تتعرض الى قضية اللّغة بهذه الأطروحة المضادّة علنا للّغة الفصحى، بقدر ما جاءت غير مباشرة، تدعو، أول ماتدعو اليه، الى التعبير " بكلمات وعبارات حيّة بين الناس، أو على الأقل على ألسنة الناس، لا في بطون الكتب والقواميس" (2)

ولكن لم يمض عام فقط على انشاء المجلة، حتى نجد يوسف الخال يكتب مقالا نقديا باللّغة المحكية عن مجموعة من القصائد العامية "لميشيل طرّاد" (3)، أكد فيه أنّ استخدام اللّغة العامية مكّنها من عدم تلقّي ميراث الاتباع والمحاكاة، وأنّ هذه اللّغة تشكل حجر زاوية المستقبل. (4)

أمّا ماعدا ذلك، فقد أصيبت الدّعوة الى هذه القضية بنوع من الاحجام، من جرّاء الاتهامات التي وجهت الى المجلّة، ممن كانوا ينتسبون اليها. ومن ذلك ما كتبته نازك الملائكة بعد انسحابها منها سنة (1959)، في مجلة الآداب، بعنوان " الناقد العربي والمسؤولية اللّغوية" حين هاجمت

---

(1) كمال خيربك، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 87.
(2) يوسف الخال، أخبار وقضايا، شعر ع13، 1960: 18.
(3) يراجع، شعر ع4، السنة الأولى 195 ـ 196.
(4) يراجع م ن: 160.

التجاوزات الملحوظة في الشعر الحديث واصفة هذه المحاولة بالاساءة للعروبة وتراثها المجيد (1)، فأصبحنا تقرأ أقوالا تقرّ بتمكن اللّغة العربية، من استقبال التعبيرات الجديدة ومن بينها التعبير الرّمزي. ونجد يوسف الخال نفسه يؤكد على أنه " ليس بالشاعر الحديث من قضى على عمود الشعر العربي بما في ذلك قافيته الموحدة أو المتعدّدة، هذا تحرّر وتمرّد على المألوف المتوارث " (2).

أمّا أدونيس - الرّجل الثاني في المجلة - فبعد تردد، تبين ايمانه بطاقة اللّغة العربية وتراثها، وأصبح يرى في أبي تمام وأبي نواس وتمرّدهما الجذور الغامضة لتمرد الشعراء المعاصرين. ونمى أطروحة التجاوز والتخطي جنبا الى جنب على ما أسماه بروح التراث والجانب الحي منه.

على أنّ الشيء الذي لا يمكن انكاره هو أنّ ذلك الرفض الذي حملت لواءه مجلة "شعر" - على الرّغم من محاولة تسييس الوضع فيما بعد - قد تحققت أكثر جوانبه في أعمال الشعراء، وقد وجدوا في اللّغة الجديدة المعتمدة على الأسطورة والتاريخ بديلا للغة الغنائية والتقريرية، حيث أمدّتها الأجواء الأسطورية بطاقات ايحائية، ومن " شأن هذا الايحاء أن يعمّق الفكرة ويساعد على ابراز البعد الثالث في القصيدة، ومن شأنه أيضا أن يعين الشاعر على التعبير، حيث تعبّر الكلمات وحدها عن ذلك " (3).

غير أنّ هذا الطموح دفعها فيما بعد الى تجاوزات شتى كان لها أثر بالغ على الشعر الحديث بصفة عامّة.

ولقد أدت مفاهيم مثل: "الرؤيا والكشف" الى توجيه الشعر وجهة ميتافيزيقية وصوفية عميقة الايحاءات والتعابير. كما أسهمت بعض المفاهيم الوجودية كالرفض والقلق والاغتراب واللا انتماء في تحديد طبيعة الرؤية الشعرية العربية الحديثة، وانتقلت آثار الرفض والاغتراب هذه الى اللّغة فاتّسمت

(1) نازك الملائكة، الناقد العربي والمسؤولية اللّغوية، الآداب ع 11، 1959: 2.
(2) شعر، أخبار وقضايا، ع 12، سنة 4، 1960: 112.
(3) يوسف الخال "شعر" أخبار وقضايا، ع 13، 1960.

بالغموض الدّلالــي الى جانب الغموض في التركيب نتيجة ما لحقــه من تحوّل في بعض النماذج الشعرية فيما بعد • وارتفعت الدعوة الى الغموض على أنّه من خصائــص الشعر الحديث ، وحاولوا ايجاد بعض التسويغات له " بالكثافــة الفكرية والرّوحية للرؤيا الشعرية من جهة ، وبالبنى اللّغوية والايقاعيــة والجمالية للقصيدة الجديدة من جهة ثانية " (1) •

غير أنّ الهوة بين المتلقي والشعر الحديث قد حدثت نتيجة ذلك الغموض، وهذا مادفع يوسف الخال الى الاعتراف بأن هذا التمــرّد العنيف على اللّغة التقليدية وأنماط التعبير المتأصلة في موروثنا الأدبي ، سوف تسهــم الاّ في افراغ القصيدة من حضورها الايجابي أمام القــراء • (2)

وهذا ماجعل المجلة تصطدم بما سـمّاه " جدار اللّـغة " ، فتوقفــت علــى عتبته سنة (1964) ، حين لم تستطــع أن تحقق من الغاية الاّ بعضها ، فاصطدمــت بهذا الجدار وكان عليها اما أن تخترقه أو تقع صريعة أمامــه •

"وجدار اللّغة هذا هوكونها تكتــب ولا تحكــى ، ممّا جعل الأدب وخصوصا الشعر، لأنه ألصق فنونــه باللّغــة ، أدبا أكاديميا ضعيف الصّلــة بالحيـاة حولنا " (3) هذا مايراه يوســف الخال ، ونحن نلاحظ أنّ خيط الدّعــوة الى اللّغــة المحكيــة ظــل يسيــر في الجانــب الآخر من نشاطات المجلة، وكان عدم تحققها سببا في اصطــدام المجلــة بالجدار مثلما يوضحه القول السابق • أمّــا أدونيس فيبدو أنه بارع في تغييــر المصطلحات من أجـــل الاّ يغير أوعلى الأقل لايناقــض تنظيراته السابقــة • فيتحول الرفــض الى خلق ثم الى تفجير وقد حاول أن يحققــه في شعره ووفّــق الى حدّ كبيــر في ذلك • فهو يرى أن اللّغة بالنسبة الى الشاعر ، موجودة من قبلــه، ولكــن رغــم ذلك يستطيع أن يرفضــها ، والرفــض يعني جوهريا العمل لا الكــلام ، فكلامــه عن رفــض اللّــغة فيما هو يستخدمها باطــل ، متناقــض مــرة ود •

(1) كمال خيربك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر: 115•
(2) يراجــع يوسف الخال ، شعر ع27 : 81 •
(3) بيان " شعر" ع31ــ 32 • 1964 : 2 •

فامّا أن يؤمن بقدرتها على رصد حركته النفسية والتعبيرعنها فيحتضنها ويفجّرها من الدّاخل ويغنيها ، وامّا أنه يؤمن بعجزها وانفصالها عن نفسه ، وحينئذ يتخلّى عنها نهائيا (1) .

ولعل مانسجّله من مظاهر عملية التفجير هذه ، هو ذلك التحول في نظام التركيب اللّغوي العربي على اختلاف مستوياته ، الذي بلغ حدّ تجاوز الاعراف ، واسقاط بعض القواعد العامّة والخاصّة لنظام الجملة العربية ، وذلك من أجل التركيز والتكثيف على مستوى البنية السّطحية ، سواء كان ذلك باسقاط بعض الرّوابط الأسلوبية ، أم باقامة علاقات جديدة داخل الجمل ، بعد أن تخلّص كلماتها من علاقاتها واشارها المبتذل . وقد بلغ التحويل حدّ التغيير في طبيعة الأمكنة في الجملة ، فقدموا وأخّروا بما يتماشى وطبيعة الرؤية التي اتسمت ، تاريخيا ، بالانحسار ، وفنيا ، بالنضج والاكتمال ، هذا على الرّغم من الأثر الواضح الذي تركته لغة القرآن الكريم والتصوف الاسلامي في المتن الشعري .

فقد استجابت النزعة الصوفية مثلا عند أدونيس ، لنزعة التحّول وكانت مناسبة لطبيعة الرؤية المتافيزيقية ، والنزعة الفردية المفرقة في الذاتية والغموض ، وطبيعي جدا ، أن تكون اللّغة بعد هذا ، لغة ايحاء لا ايضاح ، كما أراد لها أن تكون ، ليبلغ بها في كتاب "التحولات والهجرة أبعادا دلالية تجاوزت بها مفرداته الدّلالات اللّغوية ، واستندت الى الاطار الغيبي الغريب في فهم علاقاتها ببعضها ، وهذا يعني ، من جهة أخرى ، أن النزعة الصوفية لم يتعمق اللّجوء اليها الاّ في بداية السّتينيات ، أمّا بداية اللّجوء ، فكانت في الخمسينيات ، وليس كما قرّر ". س مورية" عام 1965 بداية لذلك (2) أو كما يقول " الياس خوري " ذلك بما أعلن عنه يوسف الخال " بجدار اللّغة ، الذي أدى في اعتقاده الى خيار اللّغة الصوفية (3) ،

(1) يراجع أدونيس ، فاتحة لنهايات القرن : 62 .

(2) يراجع . س موريه ، الشعر العربي الحديث : 421 .

(3) الياس خوري ، دراسات في نقد الشعر:

وقد نرجع ذلك غيرجازمين به الى طبيعة الرؤية التي اتجهت الى الباطن والميتافيزيقا مثلما لاحظنا ذلك عند عبد الصبور وأدونيس خاصة . ولقد استفادا من اللّغة الصوفية فيما اعتمدت عليه من مصطلحات أو معجم خاص كالقبض، والبسط ، والنحو ،والاعراب ، والحال ،والمقام ، وغيرها كثير من المفردات التي أخذها المتصوفة من النحو ، والبلاغة والعروض، والفلسفة ، ولكنها " لاترجع الى العقل في تفهمها كالأوضاع النحوية ، والبلاغية ، أوما شاكل ذلك . وانما ترجع الى الذوق ، وهي من أجل هذا لا تدل على معان محدّدة مضبوطة كما تدل المطلحات العلمية " (1) ،ولأجل هذه الخصوصية في امتلاكها منحى ازدواجيا ، لجأ الشعراء المعاصرون الى التعبير بوساطتها ، وقد وجد أدونيس في هذه الخصوصية ما يعبّر عن رغبته في تفجير اللّغة ، وذلك باصطناع دلالات أخرى غير معهودة خلف المفردات " ممّا يكاد يكون تفريغا لمعنى الكلمة وصبّ معنى آخر فيها ، حيث تزدوج الدّلالة بما يتجاوز الحدّ الموضعي لها " (2) والى جانب الاستفادة من المعجم الصوفي ، استفاد أدونيس من التجربة الصوفية ذاتها ، حيث يبدو مثل الصوفيين وكأنّه ينقل في شعره وبوساطة اللّغة الوجود ككل ، فيحمّلها كل المضامين الشعورية ، والروحية ، والذهنية التي تضج في الواقع . ومنذ " أغاني مهيار" و " كتاب التحولات " تتجسد اللّغة الصوفية بكلّ رموزها ومصطلحاتها كما في قوله :

" يغلبني الحال
أدخل صحراء الجزع هاتفا باسمك
نازلا الى الأطباق السّفلى
في حضرة العالم الأضيق
أشاهد النّار والدّمع في صحن واحد
أشاهد مدينة العجب
وتسكر أحوالي
هكذا يقول السيّد الجسد " (3)

(1) درويش الجندي ، الرمزية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر الفجالة ، مطبعة الرسالة 1958 : 343 .
(2) رجاء عيد ، لغة الشعر : 183
(3) الديوان ، م 2 : 124 .

فنحن نلاحظ الأجواء الصّوفية التي تؤكدها مثل هذه الألفاظ : الحال ، والأحوال ، و الاطباق السّفلى والعليا ، والسيد وغيرها . ومثل هذه الألفاظ وغيرها من الرّموز الأسطورية والدّينية أكسب اللّغة عنده نوعا من الهيولية واللا نهائية ، حيث اتسعت ساحة الايحاء في هذه الكلمات "الى حدّ استيعاب الدّلالات المقابلة أو المتناقضة ، وهذا ما يمنح اللّغة القدرة على اللّحاق بتموجات الحلم " (1) .

ولما كتب الشاعر " مفرد بصيغة الجمع " ، صارت اللّغة عنده نسيجا من اشراقات ذات الطابع الصّوفي التي يركز فيها على تشر وهج وحاله ، أكثر ممّا يوقفنا عند واقع معين . وبين الوهج والحالة تنمو لغة أدونيس ايحاء ورؤية ، مختزنة شفافية المطلق ، والرّغبة في الغاء الحدود بين المحسوس والمعقول ، فيغيب الشعور بالأنا نتيجة سعيه الى استشفاف شيء ما في الوجود وما وراء ذاته . وذلك ما تعكسه هذه الأبيات :

" آن لأيامي سفنا تنقل الشواطىء
لكن
كيف تهدأ مراسي تحرس الموج
وأنت
أيتها الشمس ماذا تريدين منّي
...
أبحث عمّا لايلاقيني
باسمه أنغرس ورده رياح
شمالا جنوبا شرقا غربا
وأضف العلو والعمق
لكن كيف اتجه ؟!
لعينيّ لون كسره الخبز
وجسدي يهبط نحو داء له غذوة الزغب لا الحب يطاولني
ولاتصل اليّ الكراهية " (2)

(1) خالده سعيد ، حركية الابداع : 125 .
(2) ديوان . مفرد بصيغة الجمع :

انّه يعبّر عن سعي الانسان الى شيء مجهول ، لهذا يتخذ كل الاتجاهات الممكنة ، لكن دون جدوى ، " وتغيم الرّؤية أمامه ويحسّ الضياع والغربة والألم ، ولكنّه من منظور رؤيته الصّوفية ، وتجربته الرّوحية ، فوق العواطف البشرية " (1) .

ولقد بلغ اهتمام أدونيس بالدّلالات الرمزية الصوفية لكلماته الى حدّ استخدامه الحروف الأبجدية استخداما رمزيا وفي مستويات مختلفة ، جماليا ، وعدديا ، وصوتيا ، مثلما فعل المتصوفة بالحروف نفسها ، فنراه مثلا يقول في "مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف" :

"كشفت رأسها الباء ، والجيم خصلة شعره انقرض انقرض
ألف أول الحروف انقرض انقرض
أسمع الهاء تنشج والرّاء مثل الهلال
فارقا ذائبا في الرمال
انقرض انقرض " (2)

أنّ هذه الأبيات التي قد يرمز بالحروف فيها الى التراث العربي عامّة ، تذكرنا بما كتبه المتصوفة في هذا المجال . فهذا ابن عربي مثلا يقول :

" ألف الذات تنزهت فهل ... لك في الأكوان عين ومحل ؟
قال لا غير التفاتي فأنا ... حرف تأييد تضمنت الأزل
فأنا العبد الضعيف المجتبى ... وأنا من عزّ سلطاني وجل

كمايقول :

همزة تقطع وقتا وتصل ... كل ما جاورها من منفصل
فهي الدهر عظيم قدرها ... جلّ أن يحضره ضرب المثل

ويقول أيضا :

هاء الهوية كم تشير لكلّ ذي ... انيّة خفيت له في الظاهر
هلاّ محقت وجود رسمك عندما ... تبدو لأوله عيون الآخر؟ " (3)

---

(1) محمد مصطفى هدارة "النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث"، فصول م 1 ع4 ، 1981 : 114 .
(2) الديوان : 586 .
(3) ابن عربي الفتوحات المكية ؛ (دار الكتب العربية الكبرى بمصر ، 1929) ج 1 : 65 .

وعلى الرّغم من أنّ اللّغة الصّوفية كان لها فضل وصل تجربة أدونيس الشعرية ، والتجربة الحديثة بصفة عامة ، بالتراث العربي والأسلوب القرآني ،حيث تجد أدونيس يعتمد على الكثير من الآيات القرآنية أو الأحاديث ، ويصوغ قصائده على فكرة يستوحيها منها ، خاصّة في كتاب التحولات ، فانّ هذا بلغ به أحيانا حد النسج على منوال اللّغة الصوفية والأسلوب القرآني ، ذلك ما يتجلى مثلا في " تحولات العاشق " ، حيث يقول :

" كل خلجة بلاد والطرق مضيئة كأحشائي
تبحني لتوتّر تتقاطع تتحاذى
أنا لباس لك وأنت لباس لي
...
وقلت أيها الجسّد انقبض وانبسط واظهر واختف
فانقبض وانبسط وظهر واختفى
ورأيت ثوبي يميل عنّي
والظلام يغشاني
وطلع منّي العالم صارخا كالحربة
أهبط عميقا في الظلمة " (1)

فبالاضافة الى ما في صدر هذا المقطع من احتذاء للأسلوب القرآني في قوله تعالى : " هن لباس لكم وأنتم لباس لهن " التي رأى فيها تغييرا للوظيفة العادية والمنطقية للّغة ، بحيث تكوّن سياقا يتأسس على ابتعاد هذه اللّغة عن المنطق (2) فانّه في الشطر الثاني من النّص ،ينسج على منوال المتصوف " النفّري " الذي يقول في " موقف نور " " أوقفني في نور وقال لي : يانور انقبض وانبسط وانطو وانتشر ، فانقبض وانبسط وانتشر وخفي وظهر " (3) .

---

(1) الديوان : 138 ـ 146 .
(2) يراجع أدونيس ، صدمة الحداثة ، ط 4 (دار العودة ، بيروت ، 1983) : 297
(3) النفري ، المواقف والمخاطبات ، موقف نور ، دار الكتب المصرية 1934 : 72 .

وان لم يكن قول النفري نفسه بعيدا عمّا ورد في مواضع عدّة من القرآن الكريم ، حيث يبسط الله الرزق لمن يشاء ، ويقبضه عمن يشاء .

الا أن هذا التحول الذي أحدثه أدونيس في لغته الشعرية ، لم يكن يتعلق بالمستوى المعجمي أو الدّلالي فحسب ، بل شمل أيضا التركيب ، ويعتبر شعره مثالا لهذا التطوّر الذي أصبح بعدا من أبعاد الغموض في الشعر العربي الحديث عامّة . ولعلّ أهم ما تسجله في هذا المجال ، هو سيادة الأسلوب الاسمي ، سواء من خلال احالة الفعل اسما ، أم محاولة ابعاده من النّص الشعري ، أو تقديم الفاعل المعرف بأل على الجملة الفعلية ، وتقديم الحال في بداية الجملة . هذا النمط في الكتابة . . يرى أحد الدّارسين أنّه هجوم على الفعل ، و يرجع أسبابه الى محاولة تجاوز البنية التقليدية التي تمتد غالبا على طول البيت ، ممّا يجبر الشاعر على اطالتها بمساعدة الجمل الثانوية والعبارات الملحقة ، لذلك يتولّد عنده العدد المرتفع من الأفعال (1) ، وهذا يعني ـ على الرغم من وجاهة هذا الرأي ـ أن صاحبه يستهدف الشكل العمودي ، وخاصّة عندما قارن بين قصيدة " بورسعيد " للسياب المزدوجة البناء ، ورأى كثرة الافعال في الأبيات العمودية وقلتها في الأبيات الحرة ، غير أن هذا لا يمكن الجزم به أو تعميمه ، فهناك معظم القصائد الحرة التي تقوم معظم أبياتها على الفعل عند أصحاب حركة الحداثة من مجلة " شعر " مثل أدونيس أو غيرهم كعبد الصبور مثلا .

ولقد لوحظ الأسلوب الاسمي هذا في أشعار أدونيس ، حيث يقول مثلا في قصيدة له مايلي :

" الزّمن السيف هدير الموت
نهر من الأضاحي
نهر من الأشداء والجرار
يغسل وجه الموت

(1) يراجع ، كمال خيربك ، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر : 157 .

والكفن العاشق والأحزان
يغسل بالموت وعطر الموت
فاتحة القول : رنين الصوت
في لغة الانسان
الزمن استيقظ والنهار
يصرخ بالأغصان والجذور
يصرخ : جاء الشعر" (1)

أن تقديم النهر والزمن وهما الفاعلان على جملة يغسل واستيقظ تحوّل الجمل الى جمل اسمية تخالف بها قاعدة الجملة العربية التي هي في الغالب جملة فعلية ، ويتفق مع الصياغة الغربية التي غالبا ما تكون جملة اسمية . وقد يرجع ذلك الى رغبته في التغيير التي يجعل من خلالها الفاعل بوصفه الأنا الفاعلة هي التي تتصدر الصياغة ، ليأتي الفعل بعدها محققا لطبيعة الكينونة والرؤية الشعرية التي تحملها الأنا الفاعلة تلك ، وقد أشار الى هذا التحليل أحد النقاد (2) ، حين أكد أن هذا النمط التركيبي ، يجسد ميل الشاعر الى التعبير بالتضاد بصفة تمكنه من التعبير عن شهوة التغيير من خلال الاغراق في الحالة المضادة التي يمثلها الاسم . ومن نماذج هذه الصياغة كذلك قوله :

"عاريا تحت تخيل الآلهة
لابسا رمل السّنين
كنت ألهو باحتضاري
كنت أبني ملكوت الآخرين
بغباري " (3)

---

(1) الديوان : 93 ـ 94 .

(2) يراجع صبري حافظ ، استشراف الشعر : 29

(3) الديوان : 408 .

وقوله في موضع آخر :

" تائه والنهار حولك دهر من الدّمن
شاعر كيف يشرئب على وجهك الزمن
عارف أنني وراءك في موكب الحجر
خلف تاريخنا الموات
أنا والشعر والمطر
ريشتي ناهد الجواري وأوراقي الحياة" (1)

أوقوله كذلك :

" ماحيا كلّ حكمة هذه تاري
لم تبق آيةٌ - دمي الآية
هذا بدء شيء " (2)

ولعل في دلالة هذا التركيب ما يعبّر عن رؤية الشاعر المغرقة في الضبابية . انّها ضبابية التحول والثورة التي يجسّدها أدونيس في هذه الصياغة ، قد يكون في تقديمه الحال أو الصّفة في شعره مثلما هو الحال بالنسبة الى الفاعل ، مايؤكد اصراره على الحالة المضادة ، ورغبته في تقديم الحالة على الفعل ليبرز لنا من خلاله تشوقه الى التحول عن الحالة ، أو تأكيدها به . وكأنّ الشاعر يجسد بهذا الأسلوب القضية ونقيضها ، حين يبدأ بالاسم ثم يردفه قريبا أو بعيدا بالفعل . ولأحد يتكرما للفعل من ثراء وحيوية ، لدلالته على الحركة وارتباطه بالزمن ، في حين ترتبط الأسماء غالبا بالثبات ، لذلك جاء تقديمه الأسماء محاولة لجعل اللّغة أكثر شاعرية من جهة ، ومن جهة أخرى ، تجسيدا لرؤيته في التغيير والتحول والثورة بوساطة اللّغة . واستعمال التقديم والتأخير في العربية ليس جديدا ، اذ اكتشف أهميته في الشعر قبل أدونيس كثيرون ، أهمهم عبد القاهر الجرجاني الذي قال في شأنه :" هو باب كثير الفوائد ، جمّ المحاسن ، واسع التصرّف، بعيد

(1) الديوان : 505
(2) الديوان : 615

الغاية ، لا يزال يعبّر لك عن بديعة ، ويفضي لك الى لطيفة ، ولاتزال ترى شعرا يروقك مسمعه ، ويلطف لديك موقعه ، ثم تنظر ، فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان الى مكان " (1)

واذا كان تقديم الاسم في النماذج السابقة وغيرها من أمثالها ،قد علّل لضرورة رؤيوية تستهدف تصدير الاسم وتأخير الفعل لما سبق أن ذكرناه ، فانّ هذه المحاولة قد جعلته في بعض القصائد يستغني عن الفعل أو يجعل الأسماء تطغى على الفعل في النّص، وذلك ماتعكسه هذه القصيدة في جزئها الأول :

"الورق النائم تحت الريح
سفينة للجرح
والزّمن الهالك مجد الجرح
والشجر الطالع في أهدابنا
بخيرة للجرح
والجرح في الجسور
حين يطول القبر
حين يطول العبر
بين حوافي حبنا وموتنا ،والجرح
ايماءة ، والجرح في العبور " (2)

فنحن نلاحظ هنا ،أننا لا نعثر الا على فعل واحد مكرّر هو " تطول " على امتداد عشرة أبيات ، ولا نجد لها غيرماسبق من التبرير ، ثم الى رغبة أدونيس في خلق العالم بوساطة اللّغة . وهذه صياغة تجريبية من "أغاني مهيار الدّمشقي " سوف نقع على نقيضها حيث يشيع الفعل بصفة طاغية في كتاب "التحولات " .وظاهرة غياب الفعل هذه نجدها كذلك عند الشاعر صلاح عبد

(1) عبد القاهر الجرجاني ،دلائل الاعجاز ،مكتبة القاهرة ، القاهرة 1961 : 82 . 83 .
(2) الديوان : 358 .

الصبور - رغم أنها غير شائعة في شعره ، مثل ذلك قوله في احدى قصائده :

الصمت راكد ركود ريح ميتة
حتى جنادب الحقول ساكتة
وقبّة السّماء باهتة
والأفق أسود وضيق بلا أبواب
منكفئ من حيثما التفتّ كالسرداب
ونحنّ ممدودان في ظلال حائط قديم
مفترشان ظلنا
ملتحفان بالعذاب " (1)

ولعل وجود فعل واحد محدود القيمة في هذه الأبيات الثمانية ، مايشير الى أنّ وجود الأسماء في هذا النّص ذو دلالة مهمّة ، من حيث غياب الحركة وحضور الثبات والهدوء . وهذا يتماشى مع ما تعكسه ألفاظ: الصمت ، الركود ، وساكتة ، وباهتة والأفق ضيق ، وحائط قديم ، من شعور بالفراغ والوحدة وكذلك الحزن . وهذا يعني أنّ شكل قصيدة ما ، ليس لعبة منفصلة عن الرؤية أو المحتوى ، وانّما يتحدد الشكل ايقاعيا ونحويا وقاموسيا بمدى انعكاس الرؤية والمحتوى عليه .

ومثلما تقدم الاسم في الجملة الحديثة ، تقدمت كذلك شبه الجملة وحملت معها أبعادا دلالية عطلت في كثير من الأحيان من قدرة الشعرعلى التوصيل ، من ذلك قول أدونيس :

" للحجر المقبل من بعيد
للعالم اليابس لليباس
للزمن المحمول في تقالة الجليد
أشعل نار الجرح " (2)

وممّا لاشك فيه أنّ بعض الشعراء المعاصرين مثل خليل حاوي ، قد وهوا بالصعوبات التركيبية للغة العربية ، وبدا أنّ هذا الشاعر مثلا قد وجد مخرجا لأزمته

---

(1) الديوان م 1 : 217 .
(2) الديوان : 359 .

التعبيرية هذه ، خاصة أنه بدأ تجربته بالعامية وتأثر بأسلوب الكتاب المقدس تأثرا بالغا وهو المسيحي الذي حفظ بعض الأسفار عن ظهر قلب . ويتمثل هذا المخرج في اعتماده الجمل البسيطة التي تعتمد على الفعل والفاعل والمفعول . وهو يدين بالعديد من هذه التعابير البسيطة غير المعقدة الى لغة التخاطب اليومي ، أو ما سماها هو باللغة المحكية " ، ...

. ولكن رغم ذلك فانه لم يسلم من تأثيرات الأسلوب الأجنبي ، ذلك ما يتجلى فيما تسميه بندرة الروابط اللغوية ، ومن شأن هذه الروابط أن تحكم العلاقة بين أطراف التركيب اللغوي ، كالعطف والاستثناء وغيرهما وتساعد على عملية التوصيل الدلالي للكلام . غير أنها عند خليل حاوي وأدونيس وغيرهما تبدو أنها ساهمت في الغاء خصوصية الجملة العربية ، ووضعتها في شكل تراكمي مفاجئ ، وذلك حين تضيع هذه الروابط مثلما نجده في قول خليل حاوي :

"الأقنعة ، القرينة ، جسر واترلو
لو دعاه عابر للبيت
للدفء ، لكأس مترعة ، سوف يحكي ما حكى المذياع ،
يحكي : سرعة الصاروخ ،
تسعير الريال
جونا المشحون بالاشعاع
والموتى بحمى الخرف ،
لا ، شؤم ، محال ،
طيب جو العيال
ابتذال .
لو دعاه عابر للبيت
لن يمضي معه " (1)

ان هذا النص كبنية مركبة تحوي أحداثا متوترة جعلت الشاعر يستغني عن أدوات الربط التي تبدو أنها تنتسب الى العطف ، فلم نعثر الا على واو واحدة ،

(1) الديوان : 208 _ 209 _ 210 .

في هذه الأبيات ، ورغم أنه عوض هذا الغياب بالفاصلات على طريقة بناء الجملة الغربية ، فانّ ما نلاحظه أنّ اتساع الرؤية وتدفقها الجامح قد وقف دون انصات الشاعر لهذه القواعد التركيبية ، بما أنّ الظاهرة تكاد تكون شبه عامّة وهي من خصائص الشعر الحديث ، فانّ هذا يفسر مواقف الشعراء الواعية من هذه الأدوات التي تستعمل للربط .

ولم يقف الأمر عند الوحدات الجزئية بمعنى اسقاط الروابط ما بين الجمل وانّما تمتدّ الى غيابها حتى في القصائد المبنية على النظام المقطعي ، بحيث أصبح كل مقطع منفصل الوحدات مع نفسه ومع باقي المقاطع التي تشكل كلّها وحدة دلالية معينة . ولعل أدونيس من البارعين في هذا المجال فنراه يقول في احدى قصائده :

" سلاما للفساد الخالق الأليف كأنه الهواء
المؤسس كأنه البدء
سلاما لآلات غير مرئية ابتكرها لاتتكرأجسادي الأخرى
قلوبي الأخرى
سلاما لكوكبي الجالس على طرف القيد
يتخذ من قدميّ وذراعي حدودا وأعلاما
سلاما لوجهي يتبع فراشة تتبع النار " (1)

فما من شك أنّ الشاعر الحديث قد أصبح واعيا بنتائج حذف الروابط ، فكان لابد من خلق بديل لهذه الحروف سواء بخلق رابط نفسي دفين بين دلالات الكلمات والجمل ، أم بتكرار بعض الكلمات أو الأسطر أو خلق نوع من التوازي في الفكرة ، ومن ثم فاذا كان التكرار في بداية التجربة الجديدة ، جاء ليسدّ فراغا موسيقيا بعد التخلّي عن نظام البحور والقافية ، فانّه تمشيا مع التحول الذي لحق النظام التركيبي للجملة الشعرية ، بدا وكأنه الى جانب اضطلاعه بهذه المهمة جاء ليسدّ فراغا تركه غياب أدوات الرّبط . ومن أمثلة ذلك قول أدونيس :

(1) ديوان مفرد بصيغة الجمع :217.

"كـل يـوم ،
يمـوت وراء المقاصـر طفـل ، يموت زارعا وجهه في الزوايا ،
شبحـا تتراكـض قـدّامـه البيوت ،
كـلّ يـوم يجـيء من القبـر طيـف حـزيـن " (1)

ففي هذه الأبيات تبدو كلمتا " يموت " و " كل يوم " ، رغم أنهما كررتا مرتين ، . .. خاضعتين لترتيب دلالـي واع يضيـع بدونه البناء الايقاعي والقوة الايحائية التي أراد الشاعر أن ينقلها لنا من خلال هذا الترتيب ، وسنقرأ كلاما أقل متعة من الأول اذا أعدنا ترتيبه مثلا بهذا الشكل :

"وراء المقاصير، يموت كل يوم ، طفل زارعا وجهه في الزوايا ، شبحا تتراكـض قـدّامـه البيوت ، ويجـيء كل يوم من القبـر طيف حزين " .

ولعل في هذه القصيدة لأدونيس كذلك مايوحي بهذا البديل حيث يقـول :

" الضيـاع الضيـاع
الضيـاع يخلّصنـا ويقـود خطـانا
والضيـاع ألـق وسـواه القنـاع ،
ألـق وسـواه القنـاع
والضيـاع يوحدنا بسـوانا
والضيـاع يعلّـق وجـه البحـار
برؤانـا
والضيـاع انتصـار " (2)

وممّا لاشك فيه أنّ هذا التحول التركيبي ، الذي اتسع الى مساحـات عدّة ، لانستطيع أن تحصيها في هذا البحث نظرا لسعة ظواهرها من جهة ، وخوفا من الخروج عن موضوع الرمز الدّيني ذاته ، قد شمل التجربة الشعرية عامّـة ، وخاصّـة بعد ظهور مجلة " شعر " . ورغم أننا لاننكر الاثـر الذي تركـه الأدب الأجنبي على بنية الكتابة الشعرية ، فانّ طبيعة الرؤيـة اسهمـت

---

(1) الديوان : 97

(2) الديوان : م 1 : 476 =

بشكل كبير في توجيه هذا التحول . أمّا أثر الكتاب المقدس فيظهر أكثر في التطور المعجمي في الشعر الجديد ، واذا تجلت بعض التأثيرات في البنية التركيبية ، فانّها كانت ضيقة الفاعلية ، وذلك راجع الى ركاكة البنية في النّص الديني من الكتاب المقدس ، رغم احتوائه على مثل هذه الأنماط في الصّياغة ، مثل التقديم والتأخير ، والتكرار ، أو ما يسمّى بالتوازي ، ودليلنا على ذلك أنّ هذا التحوّل قد برز بشكل واضح بعد العودة الى الرّموز المسيحية بعد مرحلة الخمسينيات ، وقد رأينا الشعراء يحافظون الى حدّ كبير على طبيعة الجملة العربية .

واذا لم يكن للمصدر الديني مثل هذا الأثر في التحول التركيبي في لغة الشعر الحديث ، فالذي لا تنكره هو مدى ما أكسبه هذا المصدر ذاته للغة من رموز ، هي مفردات دخلت في اثراء اللّغة العربية الحديثة ، ووحّدت الشعراء في فترة حرجة من العهد العربي المعاصر .

واذا كان التحوّل اللّغوي قد شمل التجربة الشعرية الحديثة بعامّة ، فانّ ما أحدثته الرّموز في القصيدة من ايحاء على المستوى الدّلالي يدخل في اطار هذا التحوّل . ولا شك أنّ الشعراء الرّواد قد خطوا بهذا التحول خطوة مهمة في الثورة على نظام البنية الشعرية ، غير أنّ الشعراء بعدهم - وكثير منهم - اجتازوا الفاصل المعقول لهذا التحول ، وخاصّة أولئك الذين تخرجوا من مجلة شعر .

الخـاتمـــة :

بعد استفاء معالـم خـطّـة هذا البحـث ، يبدو أن المساحة التي احتـلّها الرّمز الدّيني في الشعر العربي الحديث ، فتحت آفاقا كبـرى للتساؤل والدّراســة حاول البحـث الاجابـة عنها ، ومن خلالها أمكن استنباط نتائجه.

والملاحظ فيما يخصّ موضوع توظيف الرمز في الشعر، أنّه لم يظهر في صورته المذهبية التي قصدت الرّمزيــة فيه الى تحقيق المثالية في الفكرة والصياغة، على الرّغـم من أنّه بقي لها أثر لاينكر، في تأثيرها في وسائل الايحاء الشعري ، من صـور وايقـــاع .

ولقد تحـكّمـت هذه الملاحظـة في توجيـه البحث ، وكانت هي الأساس الذي بني عليه التمهيد عناصـره التي دأب البحث فيها على تحديـد مفهـــوم الرّمـز ، الذي لايقـف عند حـدّ اعتباره اشارة ، أوشـيء يحـلّ محـلّ شـــيء آخرءلـه دلالـــة محـدّدة .

ولقد توضّـح أنّ المصدر ، كان هو المعيار الذي صنّفـت على اثــره الرّمـوز ، حتى اذا أردنا تتبّـع الرّمز عند الشعراء ، كان المصدر هوالمنطلـق لا لكي نبني عليه أحكامنا في متابعـة أساليب التوظيـف ، ولكن من أجـل الوقوف على الدّلالـة الأصليـة للـرّمز، ومدى قدرة الشاعـر على تجاوز معطياتها .

ولقد أثار المصدر علاقـة الشعربالدين ، وهي علاقـة رحميـة، وكان من أهـم مميـزاتها ، أنها أحالـت النّص الدّيني الى قـوّة داخليـة ، تحـدّد قيمـــة الرّمـــز في القصيـدة ، وتـوزّعـت هذه القيمـــة على مستوييـــن اثنيـن ، حملهما فصـــلا الباب الأول .

ولقد كان من نتائـج الفصـل الأول ، "مستـوى التوظيـف المادي" الظواهـر التاليـــة :

- طغيـان الملامـح التراثيـة على الرّمـز ، بحيث يتدخـل الشاعـر في التصريح بالمعطيات القديمـة ، مقابـل الاشارات المعاصـرة . وهذا ناتـج عن الموضوعية البحتـــة في تمثيـــل الماضـــي .

- الوقوف بالشخصية أو الحادثة ، عند حدّ عندها مجرّد طرف في علاقة تشبيه ، فيبدو أسلوب المقارنة واضحا بين الرّمز ومرموزه ، وقد تكون المقارنة مؤكدة بأداة تشبيه ، أو ضمنية تستشفها داخل النّص .
- طغيان الملامح الحديثة ، وذوبان الرمز في وهج التجربة المعاصرة حتى يغدو دوره ثانويا .

ثم كان الفصل الثاني وهو " مستوى الامتصاص والاخراج الجديد " ، وفيه عمد الشاعر الجديد الى طرق عديدة في التعامل مع المصدر الدّيني ، وقد تجلّى ذلك في :

- اختيار ما يناسب الرؤية الذاتية والموضوعية للشاعر من معطيات الحادثة ، أو الشخصية الدّينية ، كتركيزه على أحد الملامح الحادّة والمعبّرة ، وقد يعمد الشاعر الى بتر جانب من حركة الرّمز .
- تأويل بعض المعطيات وفق الموقف المعاصر ، وذلك بتغييرها حسب ما يلائم طبيعة الموقف ، حتى وان اقتضى ذلك قلب المعطيات القديمة ، وتوظيفها في معالم معاكسة .
- استعارة المدلول العام للحداثة أو الشخصية ، واتخاذه اطارا يضفي فيه أبعاد التجربة ، ومعالم الرؤية .

غير أنّ هذه المواقف في التعامل مع المادة الدّينية كانت مشروطة بأمرين اثنين هما :

- المرونة في التحول التي تمتلكها الشخصية أو الحادثة الدّينية .
- قدرة الشاعر على جعلها قابلة للانتقال والتحول .

ولقد تضافرت هاتان الخصيصتان لتلبية حاجة الشعر الجمالية والمعرفية .

ثم كان الباب الثاني " تجلّيات مشروع البعث والانكسار " وفيه تعقّب البحث استعمال الرّموز وتوظيفها من حيث مناخها الحضاري : الاجتماعي ، والسياسي ، والايديولوجي ، وتطوره التاريخي . ولقد تأكد من خلال استقراء شعر الرّوّاد ، أن الشعراء صاغوا رموزهم من وحي تجاربهم ورؤاهم التي استمدّوها من القلق الحضاري الذي مازال المجتمع العربي يجترّ آثاره .

ويمكن الالمام بأبعاد هذه القضية من خلال النظر الى نتائج الفصليين اللذين توزعت عليهما .

وقد أسفر الفصل الأول وهو "مرحلة البعث والبحث عن رموز الخلاص" على نتائج عبرت عن تغيرات المرحلة التي استندت الى مايلي :

- التحول الثوري الذي تلون بألوان كثيرة ،أهمها الاتجاه القومي الاشتراكي ، وحركات التحرر المختلفة .

- بروز الايديولوجيات ، والافكار ، والأحاسيس الجديدة المستوحاة من الأنموذج الغربي الذي دعا الى الاستجابة اليه أمران :

أ - انهيار الأنموذج القديم بمختلف مناحيه ،وكان أهمها تراجع الحس الجمالي التقليدي .

ب - طبيعة المرحلة لكونها بداية ، اذ أن كل بداية تستدعي تأطير محتواها ، فلا غرو أن يكون الغرب الحضاري جزءاً من عملية تأسيس هذا الاطار .

فكان طبيعيا أن يعبر الشعر عن استشراف واقع آخر ، تجسد في رؤية الموت والانبعاث ، واستصراخ رموز البعث والخلاص ، مثل تموز ، والمسيح ، والفينق ، وقد عبرت كلها عن مواقف الشعراء ،كالموقف النبوي ، وموقف البطل المنقذ ،والخلاص بالكلمة .

غير أن هذه المرحلة " الحلم " التي كانت ملجمة بنزعتي المحاكاة والامتثال ، أسفرت عن وعي غير مستقل ،تجلى حتى في مفهوم القومية - وهي أقرب المفاهيم الى العرب الى الآن - بحيث لم يمكن تحديد مفهومها دون ربطه بالمفهوم والتجربة الغربية ، بل أن الغرب كان وما زال يقدم نماذج الفكر والسياسة والأدب ، وحتى أساليب العيش والاستهلاك . وكانت المسافة التي تفصل بين هذه النماذج والواقع العربي جد طويلة ، ويمكن قياسها بمدى الفشل والانتكاسات المتكررة التي أصيبت بها الحركات التحررية ، والقومية ، والوحدوية ، واليسارية .ذلك ما لاحظناه في " مرحلة انكسار الحلم " وهي عنوان الفصل الثاني ،الذي

جاء عرضا لمظاهر الانكسار وانعكاساتها على الشعر، ولعل مافي هذه
المرحلة من ايجابية، أنها فرضت على العقل العربي بعامة، والنخبة
المثقفة، هذا السؤال والحاح، وهو كيف الطريق الى المستقبل ؟
وكان أن طرحت أشكال شتى لمواجهة الانكسار وضمان المستقبل،
ودارت كلها حول الحاجة الملحة للبحث عن الذات العربية
بعد هزيمة حزيران. وكان الرجوع الى التراث، واعادة النظر
فيه، رد فعل وحيد وضروري لتجاوز العجز، والامساك بالذات
الهاربة؛ لذلك رأينا أن الاهتمام بالتصوف عند عبد الصبور
وأدونيس، وتأكيد خليل حاوي على العنصر الاسلامي من أجل
ضمان هذه الهوية. لكن المحاولات ظلت تتكاثر، وفي الوقت نفسه
تتناقص، والماضي الذي اعتقدوا أنهم يجدون فيه الذات العربية
كاد يستنفد، سواء على مستوى المفاهيم التي أعيد بوساطتها النظر الى التراث
أم على المستوى الابداعي، مثلما تجلى في أشعار أدونيس خاصة،
وطرقت جميع امكانات التجاوز.
- ولأنهم انطلقوا من نظرات أحادية للتراث.
- ولأن الأخطاء مازالت تتكرر، والقابلية للانكسار والذوبان قائمة
في الواقع، توهم بعضهم أنها "تقرير لحتمية السقوط الحضاري".
لذلك ظل الشعر وما فتئ يحمل آثار الهزيمة والانكسار، ويحمل
في الوقت نفسه، أخطاء تجاوزها. التي أهمها:
- الانطلاق من الشك في قدرة الحضارة العربية الاسلامية
على العطاء، وعدم الثقة بأصول هذه الحضارة.
- عدم التفطن لدورة التاريخ، والمستقبل العربي على أنه
منظومة خاصة، لا علاقة لها بالمنظومة الغربية
التي لا يجب أن تقاس بها أو عليها.

ومثلما كان هذا الباب عرضا للجانب الفكري ، كان الباب الأخير نظرة عامّة في خصائص القصيدة العربية الحديثة من خلال صلتها بالرّمز ، أحدث وأهم الظواهر الفنيّة .
وكان الفصل الأوّل منه ، وهو صلّة الرّمز بالصورة في القصيدة ،تعقيبا لتطوّر تشكيل الرّمز عند الشعراء من كونه صورة اشارية يقصد بها توضيح فكرة الى أن يصبح أكثر تجريدا يرسي بظلاله على مجموع الصّور في القصيدة . وقد أمكن تحديد هذه الملامح من خلال ما توصل اليه الفصل من نتائج ، أهمها :
ـ أنّ بناء الرّمز الدّيني في القصيدة العربية الحديثة ، قد خضع في تطوره الى مستويين اثنين ، تدخّل في تحديدهما المصدر الدّيني والرّؤية المعاصرة . ففي حين خضعت البدايات الأولى الى طبيعة التقليد من جهة ، وسيطرة النظرة التجزيئية في البناء المستمدة من استقلالية البيت في القصيدة العربية من جهة أخرى كان للتوجّه الدّرامي بأساليبه المختلفة فضل منح الشاعر تحقق بناء الرّمز في القصيدة .
ـ أنّ هذا التّطور لم يكن مجتّث الجذور عن تطوّر التجربة العربية التي كانت في أساسها تجربة صراع في كلّ الميادين ، وعلى المستوى الذّاتي والجماعي ، وبحجم هذا الصراع تحدد حجم الرّؤية والموقف واتسع ، ولم تقو الصورة على احتوائه ، وبرز الرّمز بوظيفته التكثيفية والايحائية في صياغة هذه الرّؤية .

وكان طبيعيا أن تنتهي في الفصل الأخير الى رصد أهم تغيرات اللّغة الشعرية في القصيدة الحديثة ، على ضوء ما سبق تحديده من تطوّر . وقد أثار الفصل قضية التحول اللّغوي معجميا كان أم دلاليا أو تركيبيا ، وأهم ما لوحظ :

- بقاء التجربة الشعرية الحديثة قريبة من الماضي اللّغوي العربي على مستوى التركيب ، خلال مرحلة الخمسينيات ، التي لعب التراث الدّيني والأسطوري فيها دوره في تحويل اللّغة ايقاعيا ، ومعجميا ، ودلاليا . وذلك ما يفسّره دوران معجم واحد بين كلّ الشعراء .
- أنّ التحول الذي ظهر في مرحلة لاحقة على مستوى التركيب حدّده نضج التجربة ، واتصل اتصالا وثيقا بالأبعاد الجمالية للشعر ، حين تلتزم معايير الابداع في كلّ مرّة تغييرا يتحدّد أحيانا بالطاقات والخصائص الذهنية ، والوجدانية ، والمعرفية ، والايديولوجية للشاعر . وتتحدّد أحيانا أخرى بالمستوى الارتقائي للغة التعبير ذاتها ، وهو ارتقاء مستمر ، وان أصبح هذا المستوى يحدّد في غالب الأحيان بقدرة المبدعين أنفسهم على الارتقاء باللّغة .
- ولقد تحدّدت محاولات الشعراء في هذا المجال بتعدّد مستويات اللّغة الدّلالية والتركيبية . غير أنّ الشاعر أدونيس أسرف على نفسه وعلى قرائه حين أغلق نوافذ الايحاء الشعري بالالغاز المرهق ، على الرّغم من أنّه وفّق الى حدّ بعيد في خلق لغة ثانية داخل اللّغة ، أو ارتقى باللّغة خارج اللّغة ، ذلك أنّه كان أقرب الشعراء الى الفلسفة الرمزية .

أخيرا لقد أفضت بي محاولة فهم هذا الشعر الى أنّ جزءا كبيرا من غموضه يرجع الى اعتماده الرّمز ، ويشكّل المصدر الدّيني "باعتباره نسقا غائبا" جانبا من ذلك الغموض - والشعر العربي الحديث شعر تثقيفي في أغلبه . ومنه أدركت لماذا الشعر العربي القديم هو أعمق تأثيرا في النفس منه .

وبالله التوفيق .

فهرس المراجع والدوريات .

المصادر :

القرآن الكريم
الكتاب المقدس
أدونيس - علي أحمد سعيد : الديوان ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1971 .
: ديوان مفرد بصيغة الجمع ، دار العودة ، بيروت ، د ت .
: ديوان القصائد الخمس ، والمطابقات والأوائل ، ط 1
دار العودة ، بيروت ، 1980 .
البحتري - أبو عبادة : الديوان ، تحقيق كامل الصيرفي ، دار المعارف ، القاهرة ، 1963
السيّاب - بدر شاكر : الديوان ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1971 .
حاوي - خليل : الديوان ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1972 .
: ديوان من جحيم الكوميديا ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 .
عبد الصبور - صلاح : الديوان ، ط 4 ، دار العودة ، بيروت ، 1983 .
: ديوان الابحار في الذاكرة ، ط 1 ، دار الوطن العربي للنشر والتوزيع ، 1979 .

المراجع العربية :

- ابن رشيق - أبو علي الحسن :العمدة، تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد، ط 3 ، مطبعة دار السعادة ، القاهرة 63- 1964.

- ابن عربي - محي الدين أبو عبد الله محمد بن علي :الفتوحات المكية، دار الكتب بمصر، 1929.

- أبو أصبع - صالح : الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ط1، بيروت، 1956.

- أبو حاقة - أحمد :الالتزام في الشعر العربي، ط 1، دار العلم للملايين، 1979.

- أبو ديب - كمال : جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر، ط 3، دار العلم للملايين ، 1984.

- أحمد - محمد فتوح :الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 2، دار المعارف، 19[illegible].

:واقع القصيدة العربية، ط 1، دار المعارف، القاهرة، 1984.

- أدونيس - علي أحمد سعيد :زمن الشعر، ط 3، دار العودة ، بيروت 1983.

:فاتحة لنهايات القرن ، ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1980.

: مقدمة للشعر العربي ، ط 3، دار العودة، بيروت 1979.

:الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة، ط 4، دار العودة، بيروت، 1983.

- اسماعيل - عز الدين :الشعر العربي المعاصر، قضاياه، ظواهره الفنية والمعنوية، ط 3، دار الفكر العربي ، 1978.

- الأعرجي - محمد حسين : مقالات في الشعر العربي المعاصر، منشورات دار وهران للدراسات والنشر ، دمشق ، 1985.

- آيت حمودي - تسعديت :أثر الرمزية الغربية في مسرح توفيق الحكيم، سلسلة النقد الأدبي ، ط 1. دار الحداثة، 1986.

- الأيوبي - ياسين :مذاهب الرمزية، معالم وانعكاسات الرمزية - ط1، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1982.

- بارون - محمد جمال :الشعر يكتب اسمه، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1981.

- بن نبي - مالك : تأملات ، سلسلة مشكلات الحضارة، دار الفكر، لبنان، 1979.

- بنيس ـ محمد : ظاهرة الشعر العربي المعاصر في المغرب ، مقاربة بنيوية تكوينية ط 1 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 .

- البوطي ـ محمد سعيد رمضان : نقض أوهام المادية الجدلية ، ط 3 ، دمشق ، 1985 .

- توفيق ـ حسن : شعر بدر شاكر السيّاب ، دراسة فنية وفكرية ، ط 1 ، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر ، 1979 .

- الجاحظ ـ أبو عمر عثمان بن بحر : الحيوان ج 3 ، تحقيق عبد السلام هارون ، ط 1 ، مكتبة مصطفى البابي الحلبي ، بمصر ، 1938 .

- جبرا ـ جبرا ابراهيم : الرحلة الثامنة ، ط 2 ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1979 .

- الجرجاني ـ عبد القاهر : دلائل الاعجاز ، ط 1 ، مكتبة القاهرة ، القاهرة 1969 .

- الجندي ـ درويش : الرّمزية في الأدب العربي ، مكتبة نهضة مصر ، مطبعة الرسالة ، الفجالة 1958 .

- حافظ ـ صبري : استشراف الشعر ، دراسات في نقد الشعر العربي الحديث ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1985 .

- حاوي ـ ايليا : بدر شاكر السيّاب ، ط 2 ، دار الكتاب اللّبناني ، بيروت ، 1980 .
: في النقد والأدب ، ط 1 ، دار الكتاب اللّبناني ، بيروت ، 1980 .
: خليل حاوي في سطور من سيرته وشعره ، ط 1 ، دار الثقافة ، بيروت ، 1984 .

- حجي ـ طارق : أفكار ماركسية في الميزان ، دار المعارف ، القاهرة ، 1980 .

- حسن ـ عبد الكريم : الموضوعية البنيوية ، دراسة في شعر السّياب ، ط 1 ، المؤسسة الجامعية للدّراسات والنشر والتوزيع ، بيروت ، 1983 .

- خنسة ـ وفيق : دراسات في الشعر العربي الحديث ، ط 1 ، دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع ، 1980 .

- خوري ـ الياس : دراسات في نقد الشعر ، ط 2 ، دار ابن رشد ، 1981 .

- داود ـ أنس : الأسطورة في الشعر العربي الحديث ، مكتبة عين شمس ، الفجالة ، 1975

- زكي ـ أحمد كمال : الأساطير ، دراسة حضارية مقارنة ، ط 2 ، دار العودة ، بيروت ، 1979 .

- ساعي ـ أحمد بسام : حركة الشعر الحديث في سوريا من خلال أعلامه ، ط 1 ، دار المأمون للتراث ، دمشق ، 1978 .

- السّامرائي - ابراهيم : لغة الشعر بين جيلين ، ط 2، المؤسسة العربية للدّراسات والنشر، بيروت ، 1980 .

- سعيد - خالدة : حركية الابداع ، دراسات في الأدب العربي الحديث، ط 2، دار العودة ، بيروت ، 1982 .

- السلّمي - عبد الرحمان : طبقات الصوفية ، تحقيق نور الدّين شريبة ، ط 2، مطبعة دار التأليف ، مصر ، 1969 .

- شرف - محمد جلال : التصوف الاسلامي ومدارسه ، دار المطبوعات الجامعية الاسكندرية ، د ت .

- شكري - غالي : شعرنا الحديث الى أين ؟ ط 2، منشورات دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، 1978 .

- شلبي - أحمد : مقارنة الأديان ، المسيحية ، ط 3 ، مكتبة النهضة المصرية ، 1967 .

- صبحي - محي الدين : نظرية النقد العربي وتطورها الى عصرنا ، الدار العربية للكتاب ، ليبيا ، تونس ، 1984 .

: مطارحات في فن القول ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1978 .

- عامر - مديحة : قيم روحية وجمالية في شعر صلاح عبد الصبور ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1984 .

- عباس - احسان : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، 1978 .

: بدر شاكر السيّاب ، ط 5، دار الثقافة ، بيروت 1983 .

- عباس - عبد الجبار : السيّاب ، مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد .

- عبد اللّه - محمد حسن : الصورة والبناء الشعري ، مكتبة الدّراسات الأدبية ، دار المعارف القاهرة ، 1981 .

- عثمان - فتحي : مع المسيح في الأناجيل الأربعة ، مكتبة وهبة ، القاهرة ، د ت .

- العشري - جلال : ثقافتنا بين التراث والمعاصرة ، ط 2، الهيئة المصرية للتأليف والنشر ، 1971 .

- عصفور - جابر : مفهوم الشعر ، المركز العربي للثقافة والعلوم ، 1982 .
- العطية - خليل ابرا هيم :التركيب اللّغوي لشعر السياب ،دار الحرية للطباعة ،بغداد 1986 .
- العظم - جلال صادق : نقد الفكر الدّيني ،ط2، دار الطليعة ،بيروت 1972 .
- علي - عبد الرضا : الأسطورة في شعر السياب ،ط2،دارالرائد العربي،بيروت، 1984 .
- عوض - ريتا : أدبنا الجديد بين الرؤيا والتعبير،ط 1 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1979 .
:خليل حاوي ،سلسلة أعلام الشعر الحديث،ط1 ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر . 1983 .
- عيد - رجاء :لغة الشعر،قراءة في الشعر العربي الحديث ، مطبعة أطلس ،القاهرة، 1985 .
- الغزالي - أبو حامد : فضائح الباطنية ،تحقيق عبد الرحمان بدوي ،سلسلة المكتبة العربية للتراث ،الدار القومية للطباعة والنشر، 1964 .
- فضل - صلاح : نظرية البنائية في النقد الأدبي ،ط 1 ،دار الآفاق الجديدة، بيروت،1985
- القرطاجنّي - حازم :منهاج البلغاء ،وسراج الأدباء ،تحقيق محمد الحبيب خوجة ، دار الكتب الشرقية ، تونس، 1966 .
- القرضاوي - يوسف :الحلول المستوردة ،وكيف جنت على أمتنا ،مطبعة دار البعث ، قسنطينة ، 1984 .
- محمود - عبد الحليم :العارف بالله بشر بن الحارث الحافي ،منشورات المكتبة العصرية ، صيدا ، بيروت ،د ت .
- مكاوي - عبد الغفار: ثورة الشعر الحديث ،الهيئة العامة للكتاب ،القاهرة، 1972 .
- منصور - منـاف :الانسان وعالم المدينة في الشعر العربي المعاصر،ط1،مركز التوثيق والبحوث ، لبنان ، 1978 .
- ناصف - مصطفى : الصورة الأدبية ،ط 3 ،دار الأندلس للطباعة والنشر،بيروت، 1983 .
- نصر - عاطف جودت :الخيال ،مفهومه ووظائفه ،سلسلة الدّراسات الأدبية ،الهيئة المصرية للكتاب ، 1984 .
:الرمز الشعري عند الصوفية ،ط 3 ،دار الاندلس للطباعة والنشر والتوزيـع ، 1983 .
- النفّري محمد عبد الجبّار : المواقف والمخاطبات ،دار الكتب المصرية ، 1934 .

ـ النقاش ـ رجاء : أدباء ومواقف ، المكتبة العصرية ، بيروت ، د ت .
: أصوات غاضبة في الأدب والنقد ، ط 1 ، منشورات دار الآداب 1970 .
ـ النويهي ـ محمد : قضية الشعر الجديد ، ط 3 ، دار الفكر ، 1971 .
ـ الورقي ـ سعيد : لغة الشعر العربي الحديث ، مقوماتها الفنية وطاقاتها الابداعية ، ط 2 ، دار المعارف ، 1983 .
ـ اليافي ـ نعيم : تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1983 .
ـ يوسف ـ سامي اليوسف : دراسات في الشعر العربي المعاصر ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1980 .

ـ الشعر في معركة الوجود : كتاب يضم مجموعة مقالات صدر عن دار مجلة شعر 1960 .

ـ ابراهيم رماني : الغموض في الشعر العربي الحديث ، مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة الجزائر ، 1986 ـ 1987 .
ـ عبد الله العشي : الحس المأساوي في شعر صلاح عبد الصبور ، مخطوط رسالة ماجستير ، جامعة وهران ، 82 ـ 1983 .

المراجع المترجمة :

- بيير - هنري : الأدب الرّمزي ،ترجمة هنري زغيب ،سلسلة زدني علما ط 1 ،منشورات عويدات ، بيروت ، باريس، 1981 .
- جبرا - جبرا ابراهيم :الأسطورة والرّمز ،دراسات نقدية مترجمة ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،ط 2 ، 1980 .
- خيربك- كمال : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ترجمة لجنة من أصدقاء المؤلف ،ط 1 المشرق للطباعة والنشر والتوزيع، 1982 .
- الخوري - منح : الشعريين نقاد ثلاثة ، مجموعة مقالات مترجمة دار الثقافة بيروت - د ت .
- مكليش- أرشيالد :الشعر والتجربة ،ترجمة سلمى الجيوسي ،مراجعة توفيق صايغ، منشورات دار اليقظة العربية للتأليف والنشربالاشتراك مع مؤسسة فرنكلين للطباعة والنشر ، بيروت ، نيويورك 1963 .
- موريه - س :الشعر العربي الحديث ،ترجمة سعد مصلوح وشفيع السّيد ، دار الفكر العربي ، القاهرة 1986 .
- هوك - صمويل هنري : منعطف المخيلة البشرية ،بحث في الأساطير،ترجمة صبحي حديدي ،ط 1 ،دار الحوار للنشر والتوزيع ،سوريا 1983 .
- هو - غراهام : مقالة في النقد ،ترجمة محي الدين صبحي ،المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ،مطبعة جامعة عين شمس 1973 .
- ويلك ،ريني ورين أرسن :نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ،مراجعة حسام الخطيب ط2 ، بيروت 1980 .
- هيجل :الفن الرّمزي ، ترجمة جورج طرابشي ،دار الطليعة ،بيروت 1979 .

المـــــراجــــع الاجنبيــة:

- ABDALLAH LAROUI: L'Idéologie arabe contemporaine Maspéro, Paris,1982.

- JOHN BECK and MARTIN CORYLE:Literary termsaand criticism, Macmilan education,L.T.D.1985.

- TZEVETAN TODOROV:théories du symbole,collection poétique aux éditions du seuil Paris,1977.

- WILLIAM YORK TINDALL: literary symbol,Indiana university press, Bloowington,second printing,1960.

الـدوريـــات :

• مجلــة الآداب :

- ع8 ، 1956 ،قرأ العدد الماضي ، محمد الفيتوري .
- ع4 ، 1961 فلسفة الارتزاق ،محور النشاط الثقافي في الوطن العربي .
- ع4 ، 1962 ، حول أدب القوميين السوريين ، رجاء النقاش .
- ع7 ، 1963 ،حـوار مع خليــل حاوي .
- ع ، 1965 ،عن المعاناة والمسؤولية ،تأملات في شعر خليل حاوي ، مطـاع صفـــدي .
- ع3 ، 1966 ، التيار الثوري في الشعر العربي الحديث، شوقي خميس .
- ع3 ، 1966 ،مسؤولية المعاناة في الشعر الحضاري،مطاع صفـدي .
- ع3 ، 1966 ،خواطــر من تجربتــي الشعرية ، أدونيــس .
- ع8 ، 1966 ، نـدوة الآداب " مأساة الحـلاج ".
- ع1 ، 1967 ،أدونيس وكتاب التحولات ، علي سعـد .
- ع ، 1969 ،الخلق المضوي في نظرية الشعر ونقده ،خليل حاوي .
- ع7 ، 1970 ،صلاح عبد الصبور من الغنائية الى الدرامية ، فاضل شـامـر .

•مجلـة شعـــر :

- ع1 ، 1957 ،مقتطفـات من ارشبـالد ماكليـش .
- ع24 ، 1962 ، التشخيص والتخطي في أغاني مهيار الدمشقي ، عادل ظاهر .
- ع21 ـ 22 ، 1964 ، بيـان المجلـة .
- ع37 ، 1968 ،الشعر الحديث ، حركة ثورية محتومـة ، روز غريب .
- ع43 ، 1969 ،قضية الشعر الحر في العربية ، عبد الواحد لؤلؤة .

•مجلـة فصـول :

- ع1 ، 1981 ، الابحار في الذاكرة وصيرورة شاعر كبير،محمد بدوي .
- ع1 ، 1981 ، صـلاح عبد الصبور وأصوات العصر ، شكري عيّاد .
- ع3 ، 1981 ، عرض مقال لوى ماكس ، اعتدال عثمان .

- ع4 ، 1981 ، عرض كتاب اتجاهات الشعر العربي الحديث لسلمى الخضراء جيوسي ، اعتدال عثمان .
- ع4 ، 1981 ، النزعة الصوفية في الشعر العربي الحديث ، محمد مصطفى هدّارة .
- ع3 ، 1984 ، الملامح الفكرية للحداثة ، خالدة سعيد .
- ع3 ، 1984 ، الأدب والسلطة ، محمد برادة .

مجلة الفكر العربي المعاصر :

- ع10 ، 1981 ، السياب بين مؤثرات اليوت واديت ستويل ، نذير عظمة .
- ع10 ، 1981 ، بين السياب وستويل ، عبد الواحد لؤلؤة .
- ع26 ، 1982 ، بين السياب والمسيح ، نذير العظمة .
- ع26 ، 1983 ، دراسة بنيوية لنص شعري ، سامي سويدان .
- ع26 ، 1983 ، غادر بقرار وترك صمته ، يمنى العيد .

• مجلة المعرفة :

- ع197 ، 1978 ، قراءة معاصرة في أسطورة ارم ذات العماد ، عبد العزيز علون .
- ع281 ، 1984 ، المقدمات الايديولوجية لمشروع الحداثة الشعرية ، محمد جمال باروت .
- ع275 ، 1985 ، ملف في الحداثة الشعرية ، محمد جمال باروت .

• مجلة الطريق ع1 ، 1971 ، حوار مع خليل حاوي .
• مجلة فكر وفن ، ع45 ، 1987 ، حوار مع أدونيس .
• مجلة الدستور ، ع59 ، 1987 ، حوار مع خليل حاوي .
• مجلة الحرية ، ع113 (1983) أفريل 1985 ، حوار مع أدونيس .
• مجلة الأزمنة ، ع1 ، م1 ، نوفمبر - ديسمبر 1986 ، خليل حاوي وتحديات الموت ، أسعد خيرالله .
• مجلة الفيصل ، ع86 ، 1984 ، السماء الثامنة ، رحيل في مدائن الغزالي ، أبو عبد الرحمن بن عقيل .
• جريدة القبس 27 _ 28 : 11 ، 1987 ، حوار مع غالي شكري .
• مهرجان الشعر السابع عشر ، والمؤتمر العام الخامس للاتحاد العام للأدباء العرب من 1 _ 23 ، آذار 1986 ، بحثا عن الحداثة ، محمد الأسعد .

فهـــرس الموضـــوعـــات